

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



No quarto de Penélope

SUSANA PATRÍCIA PEREIRA DA CRUZ

MESTRADO EM PINTURA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA ISABEL SABINO

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Susana Patrícia Pereira da Cruz, declaro que a presente dissertação intitulada “No quarto de Penélope”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 25 de outubro de 2018

Resumo

Esta tese de Mestrado em Belas-Artes, especialidade de pintura, comporta a articulação de uma investigação de carácter prático e teórico, a qual intitulo *No quarto de Penélope*. A parte relativa ao trabalho prático caracteriza-se por um conjunto de esculturas com uma dimensão têxtil muito acentuada, assim como uma grande espacialidade.

O processo criativo e as questões a ele associadas são o mote para a investigação teórica, que se desenvolve em simultâneo. Esta incide sobre a ideia de espaço íntimo criativo, onde a mulher é associada à figura materna e ao artista. A mãe é símbolo de criação, de proteção e de alteridade. Criar surge como um processo, onde o *tempo do fazer* é também um tempo *ganho*. Penélope figura a ideia da artista têxtil que usa as suas capacidades artísticas como *solução*. O têxtil é pensado como algo feminino e que se relaciona com a espera e a tradição. A casa e o quarto são símbolos do espaço de intimidade, mas também um espaço de *possibilidade*. Este e o criador influenciam-se mutuamente, gerando um ambiente propício à criação. Gerar confere ao criador a possibilidade do divino, através da capacidade de doação.

A imagem circular, apesar de não natural, representa *o todo* – a imagem que *contém*. Tanto o útero como a casa se relacionam com esta imagem, indissociável da figura da mulher – assim como a Grande Mãe, símbolo fértil da natureza. O lugar da *formação* do objeto é muitas vezes representado pelo próprio objeto – apelando à ideia de metonímia. O espaço de *dentro* é o início da possibilidade da criação. No processo a harmonia e o *silêncio* são importantes – como uma tentativa para a *não agressão*.

Abordo alguns artistas, entre eles Louise Bourgeois, Andrei Tarkovsky, Anish Kapoor e Cecilia Vicunã que, pela sua multiplicidade de técnicas e linguagens plásticas, conferem maior diversidade a esta investigação.

Palavras-chave: feminino, espaço íntimo, processo, criação.

Abstract

This Master's of Fine Arts thesis in painting involves the articulation of a practical and a theoretical investigation, which I entitle *In Penelope's room*. The practical work is characterized by a set of sculptures with a quite accentuated textile dimension, as well as a great deal of spatiality.

The creative process and the questions associated with it are the motto for theoretical research, which develops simultaneously. This focuses on the idea of an intimate creative space, where the woman is associated with the mother figure and the artist. The mother is a symbol of creation, protection and alterity. Creating comes up as a process, where *the time of doing* is also a *gained* time. Penelope is the idea of the textile artist who uses her artistic abilities as a *solution*. Textiles are thought of as feminine and relate to waiting and tradition. The house and the room are symbols that reflect a space of intimacy, but also a space of *possibility*. The space and the creator influence each other, creating an environment that carries to creation. Making confers the creator the possibility of the divine through the capability of giving away.

The circular image, though unnatural, represents *the whole* - the image it *contains*. Both the womb and the house are related to this image, inseparable from the figure of the woman - just like the Great Mother, fertile symbol of nature. The place of the objects *formation* is often represented by the object itself - appealing to the idea of metonymy. The *inner* space is the beginning of the possibility of creation. In the process, harmony and *silence* are important - as an attempt for *non-aggression*.

I approach some artists, among them Louise Bourgeois, Andrei Tarkovsky, Anish Kapoor and Cecilia Vicuña who, for their multiplicity of techniques and plastic languages, give this investigation a greater diversity.

Keywords: feminine, intimate space, process, creation.

Índice

Introdução	6-9
1. O quarto de Penélope	10-29
1.1 O Mito de Penélope	10-15
1.2 A Casa	16-22
1.3 O quarto.....	23-29
2. O feminino, a mãe e o sagrado	30-50
2.1 A mulher e o feminino	30-36
2.2 A mãe	37-42
2.3 A dimensão divina	43-50
3. No quarto de Penélope	51
3.1 O gesto têxtil e o tempo do fazer	51-62
3.2 O útero – a imagem circular	63-73
3.3 O interior/interno	74-82
Conclusão	83-85
Referências	86-88
Fontes das imagens	89-91

Introdução

O espaço da criação é, numa vertente pessoal, *o espaço onde reside a felicidade*. Penélope apresenta-se como protagonista de um espaço de criação, sendo que o trabalho, num lugar de intimidade, é para ela uma *solução*. Ela é símbolo da fidelidade, do amor e do trabalho têxtil. Portanto, numa primeira fase, abordo *O Mito de Penélope*. A sua história apresenta diferentes versões, mas todas são sobre uma mulher que tece no seu quarto. Jonh Waterhouse, Dora Wheeler e Tatiana Blass são alguns dos artistas que se dedicaram a estudar esta figura, sendo abordados neste capítulo. As suas diferenças técnicas possibilitam uma visão mais completa sobre esta figura. O primeiro realiza uma pintura convencional, enquanto que a segunda apresenta uma visão mais têxtil, mas ainda bidimensional. Tatiana Blass cria uma instalação que envolve fisicamente o observador.

Seguidamente, o tema d'A *Casa* é tratado recorrendo principalmente aos textos de Bachelard, que apresenta uma visão muito maternal e humana deste espaço. Ser e estar, em casa, coincidem muitas vezes, sendo que não é certo se estas características são próprias do espaço, ou lhe são atribuídas por quem o habita. O conceito de casa é muito pessoal, por isso as suas representações diferem muito. A obra de Nils-Udo, com uma visão mais *natural* de casa, difere de uma visão mais interna de Ernesto Neto. Mario Merz e Andrei Tarkovsky são também referidos. Estes artistas têm em comum uma conceção de casa muito natural, por vezes ligada à natureza, com formas sinuosas e acolhedoras. No caso de Tarkovsky existe a questão da memória – a casa é algo de que ele se lembra e que converge com a ideia de terra natal.

O quarto, que abordo de seguida, é o culminar do espaço íntimo. Virgínia Woolf confere ao quarto uma dimensão de atelier, de espaço de trabalho fundamental à mulher. Abordo também neste capítulo a importância do espaço para a formação das sociedades e da personalidade do indivíduo. Louise Bourgeois e Van Gogh são dois artistas a que recorro para uma visão deste espaço mais variada. A primeira apresenta o quarto de forma parcial, este é dado a ver através do reflexo de um espelho, algo que se pode relacionar com uma ideia de memória ou jogo infantil. O segundo denota uma carga emocional muito grande, tanto pela perspectiva como pela pincelada, é uma visão do quarto através do estado emocional do artista. A ideia de quarto, nesta pintura de Van Gogh, pode relacionar-se com o autorretrato.

Numa segunda fase, existe uma reflexão sobre os personagens que *ocupam e vivem* os lugares referidos primeiramente neste documento. *A mulher e o feminino* são temas abordados maioritariamente por mulheres, entre elas Virgínia Woolf, Clara Menéres, Louise Bourgeois, Lara Roseiro e Miriam Schapiro. A mulher é muitas vezes relacionada com a dimensão doméstica, assim como com o que é interno, espaço de criação e de relação. A mulher é tida como uma potência criadora. Marcel Duchamp, Eva Hesse e Anish Kapoor são alguns dos artistas que apresentam diferentes perspetivas sobre este tema.

Duchamp realizou várias obras relativas à mulher, sendo que a referida tem por título *Étant donnés*. O facto de a visualização da obra exigir o ato de espreitar muda a interação do observador com a mesma. Este artista apresenta o corpo de uma mulher e o facto de não ser dado a ver a cabeça da personagem retira-lhe a identidade. Isto é, está presente uma mulher que representa todas as mulheres. Eva Hesse tem uma peça que, apesar de não fazer uma referência direta à mulher, explora uma ideia de relação entre os elementos, algo importante para este projeto. Anish Kapoor apresenta uma visão de mulher mais minimalista, novamente com a relação entre duas formas, onde a cor e a textura criam um efeito de profundidade muito peculiar.

A Mãe é a concretização da *potência*, figura que se aproxima à do artista. É símbolo da criação, da proteção, mas também da passagem de testemunho – onde o *fazer* adquire uma dimensão de herança. A bondade e o altruísmo são características desta personagem. Andrei Tarkovsky é novamente referido, com uma visão da mãe que se relaciona com a terra natal. Esta visão da progenitora como espaço acolhedor permite interpretações mais vastas. Louise Bourgeois apresenta a sua visão de mãe com a famosa escultura *Aranha*, em que o assustador e o protetor se confundem. Pasolini é também referido, com *A Medeia*, já que a figura materna neste filme toma decisões que se relacionam com o assustador-protetor de Bourgeois.

Associada a esta personagem está uma dimensão sagrada. *A dimensão divina* é um capítulo que aborda estas temáticas, às quais se associam a *Grande-Mãe*, onde a criação é um ato de doação que ascende a algo de divino. Mircea Eliade trata este tema de forma muito completa e, obviamente, é abordado neste capítulo. Maria Abreu, Rui Serra e Carl Jung são também mencionados numa dimensão teórica. A nível prático, Carlo Maratta, Vik Moniz e Piet Mondrian apresentam as suas visões deste tema, em que o manto adquire uma dimensão algo unificadora.

A obra de Maratta é uma pintura *clássica* sobre a Virgem, mas que confere ao manto desta figura características muito peculiares. O manto torna-se o símbolo da ligação entre os personagens. Vik Moniz explora a relação entre a parte e o todo. Numa primeira impressão, a fotografia é sobre uma pintura, mas, quando é observada com atenção, é perceptível uma instalação em que são visíveis inúmeros objetos que a constituem. A personagem principal remete novamente para a Virgem, uma Virgem *contemporânea*. Mondrian apresenta uma mulher algo espiritual. Os elementos contêm uma carga simbólica mais significativa que os objetos da fotografia de Vik, permitindo outras leituras sobre a mesma.

Numa terceira fase, com ênfase no trabalho prático, as técnicas e as formas são pensadas de uma maneira muito pessoal, recorrendo a artistas que partilham das temáticas ou das técnicas utilizadas. *O gesto têxtil e o tempo do fazer* é um capítulo que aborda a técnica têxtil, onde as peças apresentadas têm um carácter muito orgânico e algo frágil. As malhas, as linhas e o efeito teia-trama são fulcrais, relacionando-se com obras de Anish Kapoor e Ernesto Neto. O têxtil é tido como algo feminino, demorado, que requer um *tempo* e um *espaço*. A peça de Anish apresenta uma visão do têxtil um pouco diferente. As linhas, que caracterizam muitas vezes a arte têxtil, estão presentes geometricamente. A rigidez dessa estrutura contrasta com o tecido aparentemente maleável mas que, pelo facto de estar tencionado, adquire uma harmonia visual. A forma é sinuosa e relaciona-se com a peça pessoal que apresento. Ernesto tem um percurso marcado pelo têxtil. As suas obras têm um carácter orgânico e confortável, também pela forma como o artista usa os materiais. A ideia de rede está muito presente, onde os fios criam um todo translúcido e monumental.

Seguidamente *O útero – a imagem circular* trata um espaço de criação assente na imagem circular, que se relaciona com a figura da mulher. As peças abordadas neste capítulo têm forma ovoide ou algo que se relaciona com a ideia de interior circular. O útero tem uma função fundamental para a existência de vida, portanto é um símbolo da geração. Este espaço adapta-se à criação e altera-se com a mesma. A ideia de início ou recomeço está ligada a esta imagem.

Cecilia Vicuña apresenta uma visão de útero *universal* que, pela sua abrangência, apela a uma mudança positiva, a uma alteração de algo individual para algo mais coletivo. Richard Long tem uma visão muito natural de arte, recorrendo muitas vezes à metonímia no fazer das suas peças – o circular adquire a função do todo.

Por último, em *O interior/interno*, exploro a dimensão mais interior e íntima. A ambiência e as entranhas fundem-se neste capítulo numa vertente tanto intelectual como física. Louise Bourgeois e Cao Hui têm visões diferentes, mas comparáveis, sobre este tema, onde a organicidade e visceralidade estão muito presentes. A relação entre os elementos é o que cria as obras e a dimensão interna é exteriorizada. As obras presentes neste capítulo visam a exploração de um espaço interior, por vezes emocional, onde o carácter orgânico está presente tanto nos elementos como nos materiais utilizados.¹

¹ Este documento aborda o *papel* que a mulher teve ao longo dos séculos de forma histórica, não sendo defendido em momento algum a preconização de um papel exclusivamente doméstico ou maternal à mulher. Assim, é dada ênfase a uma ideia de percurso feminino, tanto social como artístico, não sendo tomadas posições sobre os factos históricos.

1. O quarto de Penélope

1.1 Mito

Penélope é uma figura da mitologia grega. É filha de Icário e, portanto, sobrinha de Tíndaro, de Leucipo e de Afareu². A mãe é Peribeia, uma Náíade³. É natural de Esparta ou de Amiclas, por parte do pai, mas este acabou por se refugiar na Etólia, junto do rei Téstio, depois de ter sido expulso pelo meio-irmão Hipocoonte. Aqui, casa com Peribeia, tendo tido vários filhos, entre eles Penélope.

Penélope casa com Ulisses, casamento sobre o qual existem duas versões principais. Segundo uma primeira, por intermédio de Tíndaro – que, em agradecimento a um conselho que lhe teria sido dado por Ulisses, intercedeu por ele – Icário aceitou dar a mão da sua filha ao herói⁴. Uma segunda versão alega que Penélope terá sido o prémio de uma corrida, ganha por Ulisses. Esta última é baseada numa alusão de Aristóteles, onde explica que o pai de Penélope era Icádio – homem natural de Corfu – e não Icário. Esta teoria é contrariada pelo facto de Ulisses ter em Esparta um santuário, em memória das origens da sua esposa – terra, na época clássica, das mulheres virtuosas. É ainda descrito que, apesar de o pai lhe ter pedido para ficar em Esparta consigo, ela decidiu ir com o marido para Ítaca, sinal da grande fidelidade que viria a demonstrar.

O nome mais comumente atribuído à mãe de Penélope é o de Peribeia, mas outras versões referem os nomes de Doródoque e Asterodeia. Os nomes dos irmãos e irmãs de Penélope são também muito dispares.

Ulisses não quer participar da guerra de Tróia, não pela falta de valentia, mas pelo amor que nutria pela esposa, de quem acabara de ter um filho – Telémaco. Mas foi obrigado a ir confiando a esposa e a casa ao seu amigo Mentor. Anticleia, mãe de Ulisses, morre pouco depois de saber que ele teria partido para a guerra, ficando todos os bens ao encargo de Penélope. Laertes, pai do herói, vivia no campo. Assim, Penélope era considerada um *bom partido*⁵, ganhando inúmeros pretendentes.

² GRIMAL, Pierre – *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 365.

³ GRIMAL, Pierre – *Op. cit.*, p. 365.

⁴ *Ibid*, p. 365.

⁵ *Ibid*, p. 365.

A todos ela recusa a sua mão e estes instalam-se no palácio, esbanjando os bens de Ulisses com as constantes festas, na esperança de ela vir a mudar de opinião.

Penélope repudia constantemente estes comportamentos, mas nenhuma mudança se verifica. Portanto desenvolve um plano: disse-lhes que escolheria um marido entre eles quando acabasse de tecer a *mortalha*⁶ para seu sogro, Laertes. O que ela não revelou foi que demoraria muito tempo a terminá-la, já que desmanchava de noite o trabalho que fizera durante o dia. Mas, ao fim de três anos, uma escrava revela o seu segredo, terminando assim com o plano.

Regressando da guerra, Ulisses não é reconhecido pela família e manteve-se no anonimato durante algum tempo. Na noite em que ele se apresenta, Penélope fica hesitante, mas acaba por reconhecê-lo. A deusa Atena *prolonga*⁷ a noite, para que os esposos tenham tempo de contar tudo o que tinha sucedido.

Além da Odisseia, a tradição manteve alguns episódios relativos a Penélope. Náuplio, para vingar a morte de Palamedes, terá lançado o boato da morte de Ulisses em Tróia. Tal notícia terá levado Anticleia a cometer suicídio e Penélope ter-se-á lançado ao mar, sendo salva por aves.

Existem também episódios relativos aos comportamentos adúlteros de Penélope, antes e depois do seu regresso, referindo que Penélope teria cedendo sucessivamente aos *cento e vinte e nove*⁸ pretendentes – concebendo o deus Pã. Ulisses, na sua chegada, ter-se-ia apercebido das suas infidelidades e tê-la-ia repudiado. Ela segue então para Esparta e depois para Manteneia, onde morre e é sepultada. Numa outra versão, Ulisses tê-la-ia assassinado, para assim a punir pelos seus amores com Anfínomo, um dos seus pretendentes.

Outro dos episódios relata que Ulisses teria tido um segundo filho de Penélope – Ptoliporto. Depois terá partido para a região dos Tesprotos mas, no seu regresso, Telégono, seu filho, não o reconhece e mata-o.

⁶ GRIMAL, Pierre – *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 365.

⁷ GRIMAL, Pierre – *Op. cit.*, p. 365.

⁸ *Ibid*, p. 365.

Telégonos leva então Penélope para junto de Circe e aí casa com a primeira mulher do pai. Circe leva ambos para o *reino dos Bem-Aventurados*⁹.

Apesar disto, Penélope fica celebre pela fidelidade conjugal que demonstrou – durante os vinte anos que o marido se manteve distante por causa da guerra de Tróia – conservando-se fiel aos votos matrimoniais. Ela terá sido das únicas mulheres de heróis¹⁰, que participaram em tal guerra, que não sucumbiu à ausência.

Histórica e artisticamente

Penélope é uma figura que se destaca do que seria a sociedade em que viveu – diferenciando-se das outras mulheres de heróis, como já referido. A mulher, na antiga Grécia, teria um papel absolutamente secundário e ela usa essa secundariedade para *fazer história*. Ou seja, a importância de Penélope não está na revolta que poderia ter realizado, nem na destreza com que poderia ter ficado rica, mas sim na forma como usou tudo o que tinha e era de forma *exemplar*.

Num mundo de heróis masculinos, Penélope destaca-se como uma mulher que exacerba as suas características. Além disso, utiliza os seus conhecimentos técnicos como solução para os seus problemas pessoais.

É uma personagem por quem inúmeros artistas e pensadores tiveram grande interesse, sendo que na sua vida é possível encontrar certos paralelismos com a criação artística. Ambos se servem das suas características mais naturais, aliando-as à técnica que vão aperfeiçoando para apresentar uma *solução*, ou apenas uma *possibilidade* – relacionando isto com a tentativa de Penélope *solucionar* o seu problema com os pretendentes, dando-lhes uma nova *possibilidade* de os aceitar.

Um dos artistas que se debruçam sobre esta personagem é Jonh Waterhouse, que apresenta Penélope de costas para os seus pretendentes, trabalhando no tear. O trabalho que realiza parece tomar toda a sua atenção, tornando-se o centro.

⁹ GRIMAL, Pierre – *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 365.

¹⁰ GRIMAL, Pierre – *Op. cit.*, p. 365.

Ou seja, a personagem principal encontra-se concentrada num ato de trabalho; as criadas, à esquerda, auxiliam-na e os pretendentes, à direita, observam ou tentam chamar a atenção para si. Além disso, o objeto principal desta pintura é a roca de fiar, símbolo da preparação do trabalho.

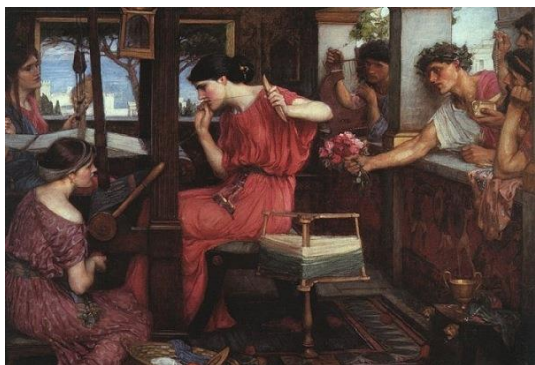


Fig. 1 – Jonh Waterhouse, *Penélope e os pretendentes*, 1912. Óleo s/ tela, 130 x 188cm. Aberdeen Art Gallery & Museums, Aberdeen.

Por outro lado, Dora Wheeler apresenta-nos uma proposta diferente. Com uma tecelagem em tons de dourado, Penélope é representada a desmanchar o trabalho realizado de dia. É uma composição simples, mas forte, na medida em que Penélope desfaz o trabalho no qual ela própria está tecida. Aqui a centralização no trabalho artístico cria uma relação muito forte com o criador. Penélope *desfaz-se*, ao *desfazer* o que *fez*. E encontra-se novamente de frente para o trabalho, ignorando quem pudesse estar presente.



Fig. 2 - Dora Wheeler, *Penelope desfazendo o seu trabalho à noite*, 1886. Tecelagem, 114,3 x 172,7 cm. The Met, Nova York.

Tatiana Blass apresenta uma escultura intitulada de *Penélope*. Esta é composta por um tear de grandes dimensões, dentro de uma capela, sendo que os fios da tecelagem trespassam as paredes desta mesma igreja, não ficando claro se a tecelagem está a ser criada ou desfeita. A figura de Penélope está fisicamente ausente, conferindo novamente uma grande importância ao trabalho da mesma.



Fig. 3 – Tatiana Blass, *Penélope*, 2011. Tecelagem, 14 metros, sendo que a instalação tem dimensões variadas. Capela do Morumbi, São Paulo.

Escolha

Penélope é uma mulher que parece aceitar tudo o que é – é uma mulher, uma criadora, uma pessoa de ideologias próprias – não indo contra as suas convicções. Assim, vai com o marido, mesmo quando o pai lhe pede que fique; mantém-se fiel ao compromisso que assumiu com o primeiro, mesmo quando não há qualquer garantia de que ele volte; e arranja soluções para manter a sua posição – no caso dos pretendentes.

É também uma figura onde o trabalho artístico se torna central, sendo através dele que ela ganha tamanha importância. Usa o que faz como solução (ou até possibilidade, algo explorado anteriormente). Esta ligação do mundo pessoal e artístico é verificável em inúmeros exemplos, entre eles o de Van Gogh, que usava a arte para, de alguma maneira, *solucionar* a sua vida pessoal, podendo ser associada à necessidade do indivíduo. Esta quase obrigatoriedade no ato artístico centraliza-o, torna-o objetivo principal na vida desta pessoa. A dedicação que advém desta necessidade é essencial em qualquer projeto artístico.

Durante o dia cria, enquanto que à noite desfaz o que tinha criado. Essa dicotomia está parcialmente presente em muitos artistas, entre eles Lucio Fontana, com os seus famosos rasgos na tela. A destruição é nele uma forma de criar.

De referir que, no caso de Penélope, o ato de desfazer não implica uma destruição do objeto artístico, mas sim um adiamento da sua conclusão, o que faz diferir a ação da dos outros artistas. Além disso, esse ato, neste caso, requeria alguma solidão ou recolhimento, muitas vezes essenciais na criação artística. Aqui criar é fazer e desfazer com um propósito específico.

O espaço onde ela executaria as suas atividades foi o elemento decisivo na escolha do título para o projeto. Este espaço, onde alguém partilha e vive a intimidade da criação artística é algo essencial no meu projeto artístico. A necessidade do espaço e a forma como as peças ocupam esse espaço requer uma vivência que é muito acentuada em Penélope, no ato do construir-desconstruir.

Um espaço feminino, que apela ao recolhimento e possibilita a criação artística, é o aspeto mais importante neste mito de Penélope para o meu projeto pessoal.

1.2 A CASA

A ideia de *Casa* está enraizada na nossa sociedade e é inerente à necessidade humana de abrigo. Sendo o Homem uma espécie *frágil*, tem desenvolvido mecanismos de segurança para sua proteção e conforto. O conceito de abrigo verifica-se em inúmeras espécies, de forma mais frequente para dormir, hibernar e proteção das crias.

Há, portanto, um padrão na utilização destes lugares (maioritariamente mais escuros, mais quentes e mais escondidos) para colmatar *falhas* de segurança. Os animais que não dependem destes sistemas adotam, normalmente, comportamentos mais defensivos, como é o caso de algumas espécies marinhas que não dormem (segundo o conceito humano de dormir), ficando alguns períodos aparentemente imobilizados para descansar.

A casa é, normalmente, o espaço mais íntimo de um ser, partilhado com as pessoas que têm ou terão uma relação próxima – envolvendo crescimento emocional. Lara Roseiro menciona que *a casa é, enquanto espaço interior que alberga a intimidade, o lugar onde nascem os sonhos nos momentos de solidão, abrindo espaço ao devaneio, e é também o nosso cantinho, associado a narrativas e histórias pessoais e posteriores lembranças*¹¹.

Quando algo negativo acontece a este, ou neste espaço, desenvolve-se um sentimento de insegurança e *desamparo*. Exemplo disso são os assaltos ou até a violência doméstica, onde a vítima deixa de ter um espaço de *fuga* do mundo exterior. Este é, portanto, um lugar de intimidade intra e interpessoal. No caso do ser humano é onde mais se desenvolve a personalidade – com maior ênfase na infância – tornando-se um espaço formador de identidades humanas. Bachelard refere que *a casa, mais ainda que a paisagem, é um estado da alma [...] mesmo produzida no seu aspeto exterior, ela fala de uma intimidade*.¹²

¹¹ ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*, p. 68.

¹² BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*, p. 84.

A estrutura da casa é muito variada, adaptando-se às características geográficas e climatéricas do lugar onde se encontram. Assim, uma casa na cidade será tendencialmente mais próxima de outras casas e com menos proximidade à natureza do que uma casa de campo. Tal como uma casa do Sul terá mais espaços ao ar livre do que as do Norte, mais viradas para *dentro*.

Historicamente a estrutura da casa tem também acompanhado as necessidades, assim como as tecnologias. Portanto, na época Medieval as casas eram mais fechadas para se protegerem dos invasores. Mas, à medida que as invasões foram acabando, tornaram-se menos maciças, com mais aberturas para o exterior. Isso reflete também a mentalidade de quem as habita – exemplo da mentalidade fechada da época Medieval.

A casa pode ser tida como uma extensão de quem a habita, refletindo a sua personalidade, necessidades e gostos. Porque, como refere Bachelard, *a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos*¹³.

No caso do homem religioso, a sua casa ou *habitação é um microcosmos; o seu corpo é-o, aliás também* – refere Eliade – criando-se a *homologação Casa-Corpo-Cosmos*¹⁴. Rui Serra menciona também que a *própria estrutura da habitação releva-se simbolismo cósmico*, sendo um *Universo que o ser humano construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia*¹⁵ (tema que não é aprofundado neste documento).

O espaço da casa é formador de identidades, como já referido, mas é também o lugar abstrato onde habita o ser pensante que não se limita ao corpo humano. Assim, *casa* é uma ideia que engloba sentimentos como a proteção, felicidade, paraíso ou até mesmo prisão. É um espaço íntimo e/ou partilhado que não se limita ao físico. Sendo um conceito abstrato, cada ser tem a sua visão pessoal acerca dele.

¹³ BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*, p. 24.

¹⁴ ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o profano* p.134.

¹⁵ ELIADE, Mircea – *Op. Cit.*, p.51.

É também o lugar onde *vivem* as emoções, como uma *casa da alma*¹⁶, que abarca o espírito que nela vive. A visão espiritual da casa pode relacionar-se com a dimensão feminina da mesma – ideia da deusa-Mãe.

O espaço da alma é um espaço criador. Onde surgem sentimentos, surgem também imagens – ambos formas de preenchimento conceptual. A criação e a maternidade têm em comum a exteriorização e a expansão. Bachelard refere-se à força como contração, *o refúgio contraiu-se. E mais protetor, tornou-se exteriormente mais forte.*¹⁷

“Casa” é uma palavra feminina gramaticalmente – em português – mas as suas ligações ao género são inúmeras. Henri Bosco refere-se à casa como se da mãe se tratasse: *a casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até ao meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe. Eu só a tinha a ela para me proteger e amparar.*¹⁸

A estrutura da casa protege o homem da *tempestade*¹⁹, mas o centro da casa é *feminino*. As características associadas à casa são também associadas à figura feminina, em especial no exercício da maternidade, sendo a entidade que protege, acolhe e ampara (física e emocionalmente). O corpo é doado para se tornar casa de alguém. Primeiro em forma de útero e depois em tempo e esforço físico.

A ideia de esvaziamento é invertida pela figura materna. Ser *casa* preenche o vazio – sentimento oceânico. O altruísmo torna-se a via para uma vida plena, não só pela maternidade. Como exemplo maior desta linha de pensamento pode referir-se a divindade feminina, que nos tempos ancestrais era materializada através dos elementos naturais. É uma a figura que *dá em abundância*, possibilitando a continuação da vida humana – assim como o planeta Terra, metaforicamente associado à figura feminina, que doa todos os seus recursos. Associado a esta está também um lado catastrófico, que ao longo da história tem sido associado à ideia de castigo e que se pode relacionar com a figura do *amor pela educação*.

¹⁶ Casas da Alma são pequenas esculturas arquitetónicas da Antiguidade, peças de terra que acompanhavam o morto, casa onde ficaria a sua alma. A ideia desenvolveu-se entre 5.500 a.C. até 300 d.C. percorrendo a Mesopotâmia, Egipto, Grécia e Roma.

¹⁷ BACHELARD, Gaston – *A Poética do Espaço*, p. 62.

¹⁸ BACHELARD, Gaston – *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁹ *Ibid*, p. 26.

O feminino é como uma potência criadora que, no seu espaço de casa, possibilita a existência. Quando essa possibilidade se consuma, ou seja, quando o criador – *femininamente masculino ou masculinamente feminino*²⁰ – consegue criar neste espaço existe um sentimento de totalidade. A criação, neste espaço em potência, torna-se uma abertura para o universo, *o quebrar*²¹ *do ovo cósmico/concha da ignorância*²².

Esta dimensão expansiva, criadora em potência, característica de uma dimensão feminina do ser, cria *algo* exterior a si, que doa ao mundo.

Artisticamente

Lara Roseiro refere, relativamente à ideia de casa, que é um *espaço propício à atividade artística*²³. Muitos artistas exploram este conceito de casa ou abrigo. Entre eles Nils-Udo que cria uma série de obras de natureza mais orgânica ou natural – land art. A consciência da terra está muito presente, tendo muita importância para a própria existência das peças. Na obra *Clay Nest*, uma peça de grandes dimensões, é evidente a ligação com o abrigo.

O ninho parte de um buraco no chão, tornando-o espiralado e visivelmente resistente. Aqui a casa adquire uma presença muito natural e ligada à terra – *a casa é um ninho*²⁴. O artista refere que, apesar de todo o cuidado com as suas intervenções, elas acabam por causar alguma destruição/invasão negativa na própria natureza²⁵. Este facto pode relacionar-se com o aspeto destrutivo presente em Penélope, inerente à criação artística.

²⁰ Conceito desenvolvido por Virginia Woolf, a referir no capítulo seguinte.

²¹ ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o profano*, p. 85.

²² Na tradição budista, trabalhada por Eliade, a abertura presente nas torres indianas, orifício por onde ascenderia aos céus a alma humana, levaria a uma *liberdade total*. O romper o teto da *casa* é a transcendência do cosmos – sendo que essa transcendência é o quebrar do *ovo cósmico*, *a concha da ignorância*. A criação artística é neste documento comparada à *abertura* para uma possível *liberdade total*.

²³ ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*, p. 59.

²⁴ ELIADE, Mircea – *Op. Cit.* – p. 143.

²⁵ ALMESTADTER, J. – Nils-Udo: O criador de um Mundo de “Potenciais Utopias”! [online].



Fig. 4 - Nils-Udo, *Clemson Clay* 1978, arbustos, pedras, galhos e terra. Cidade de Lüneburg Heat, na Alemanha.

Ernesto Neto apresenta-nos uma *casa* muito mais uterina (fig.5), onde as pessoas podem interagir, remetendo para um conceito primário de casa enquanto conforto e evasão do mundo. Assim creio que o artista nos apresenta um *pequeno paraíso*, onde as cores e os tecidos remetem para o conforto e uma certa serenidade. Na sua obra *Nave Útero Capela II* esta ideia de interioridade é bem visível. O tecido branco semitransparente cria um efeito visual similar ao nevoeiro – ligado à nostalgia. As formas sinuosas conferem-lhe um carácter feminino e também visceral.



Fig. 5 - Ernesto Neto, *Nave Útero Capela II*, 2013, tule, tudo de poliamida, alumínio, bolas de espuma de estireno, bolas de borracha, bolas de polipropileno e areia 600 x 1568 x 1275 cm

Uma outra alternativa a este abrigo é a dada por Mario Merz. Este cria igloos em diversos materiais, combinando muitas vezes matérias mais e menos orgânicas. Há uma certa tensão nestas construções, nas quais os materiais que as constituem são, por vezes, de natureza muito diferente, usados muito cruamente.

Na sua obra 8-5-3 é visível a diferença de materiais - tubos de metal, vidro, tubos néon, galhos e braçadeiras – sendo constituída por três peças visíveis, que se relacionam entre si. Ninho, casa e relação são conceitos relacionáveis com esta peça que se destaca por um certo *desconforto* que advém de um certo antagonismo dos materiais.



Fig. 6 - Mario Merz, 8-5-3 1985, tubos de metal, vidro, tubos néon, galhos e braçadeiras. Diâmetro de cada: 800 cm, 500 cm, 300 cm.

Andrei Tarkovsky, no seu filme *Nostalgia*, apresenta a sua casa como uma memória. As sensações, o nevoeiro, o cinzento e até o som da água são elementos fundamentais. O filme trata o que é, para Tarkovsky²⁶, uma incapacidade dos russos em se adaptar a culturas diferentes – um *apego fatal*²⁷ às suas origens. *Casa* é aqui uma necessidade intrínseca do ser humano e um conceito que, uma vez adquirido, se torna imutável.

²⁶ TARKOVSKI, Andrei – *Esculpir o Tempo*, p. 242.

²⁷ TARKOVSKI – *Op. Cit.*, p. 242.

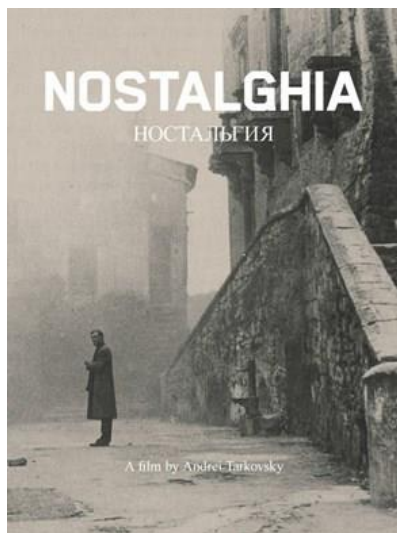


Fig. 7 – Andrei Tarkovsky, Nostalgia [Registo vídeo]. Itália: Giuseppe Lanci, 1983. (125min)

1.3 O quarto

Refletir sobre a ideia de *Casa* é fundamental para uma compreensão mais profunda acerca de como se forma uma identidade. Esse espaço é feminino, como foi anteriormente dito, e é, em geral, um lugar muito marcante na vida de uma pessoa.

Essa influência feminina torna-se mais íntima no quarto, um espaço de recolhimento e isolamento, necessário à criação.

Neste projeto abordarei com maior ênfase a dimensão criadora feminina, ou seja, aquela que requer a dimensão feminina do ser humano no geral. É a ela que associo a criação artística deste espaço específico de intimidade.

A noção de espaço é uma necessidade social; as civilizações crescem inseridas num espaço que as particulariza e que é particularizado por elas. Esta importância do espaço é um tema abordado por Filomena Silvano, no seu livro *Antropologia do espaço*, referindo que *representar o espaço é, no essencial, ordenar o heterogêneo [...] produzir, espacialmente falando, sentido*²⁸. O discurso de Eliade acrescenta algo a este último: *situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir criando-o*²⁹.

Existe uma necessidade de delimitação do espaço pessoal que o torna *conhecível*, uma divisão entre conhecido-desconhecido, terreno-transcendente, civilizado-bárbaro (recuando a uma ideia medieval de espaço). Existe uma certa unidade na forma como se catalogam, representam ou delimitam os espaços: *a unidade do social depende de uma conformidade nas representações*³⁰. O espaço assume um papel estruturante nas *identidades coletivas*³¹. Mesmo assim cada vivência é diferente, assim como cada percepção de cada lugar.

²⁸ SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço*, p. 15.

²⁹ ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o profano* p. 37.

³⁰ SILVANO, Filomena – *Op. cit.*, p. 24.

³¹ *Ibid.* p. 25.

Esta relação do espaço com o habitante é também referida por ela, parafraseando Durkheim: *o espaço [...] é indissociável da sociedade que o habita, e é na relação que se estabelece entre ambos que se deve procurar a explicação para os tipos de organização*³². E, mais à frente, segundo Halbwachs: *logo que o grupo é inserido numa parte do espaço, transforma-a à sua imagem, mas ao mesmo tempo submete-se e adapta-se a coisas materiais que lhe resistem*³³.

Esta influência da ambiência, que envolve o ser, cria uma sensação de pertença – *cieng*³⁴ ou *ser de*³⁵ – necessária à estrutura social, assim como o seu inverso, a não pertença. Neste projeto trabalharei a ideia de pertença ao espaço – em particular, a pertença ao espaço íntimo – como qualidade da obra de arte. A vivência do *quarto* confere, ao que nele é produzido, uma dimensão mais profunda. É nesta dimensão que está uma espécie de *núcleo vivo*, algo que faz a obra prevalecer.

A obra torna-se um espaço *vivível*, uma ambiência contida numa forma em particular que é criada a partir da relação do criador com o espaço que o envolve. A *re-geração* destes espaços contidos numa forma – *espaços-bolha* – acontece de forma processual e requer um tempo do fazer, um labor moroso de relação/interação com o *quarto* de cada ser.

O espaço íntimo é muito importante, tanto na vida do ser humano como na criação artística. Esse espaço em *potência* é pessoal, visto que a sua escolha depende das características e possibilidades do próprio indivíduo. Essa individualidade e intimidade aproxima-se da ideia de quarto, um espaço confinado e controlado pela entidade criadora, um espaço de possível isolamento.

³² SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço* p. 16.

³³ SILVANO, Filomena – *Op. cit.*, p. 20.

³⁴ *Cieng* ou, traduzindo, *ser de* é um conceito trabalhado por Evans-Pritchard e referido por Filomena Silvano, que consiste no sentimento de pertença a um certo lugar. Esta pertença é estruturalmente relativa, ou seja, depende de como o indivíduo se posiciona – este pode pertencer à sua rua ou ao seu país. A escolha, consciente ou não, de pertença ao espaço é importante para este projeto.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

Virginia Woolf refere este espaço como *um quarto [...] e, no interior do quarto, em cima da mesa, uma folha de papel em branco*³⁶. Ela exemplifica o modo como a necessidade do isolamento é reivindicada pelas mulheres criadoras, dada a carga que lhes é atribuída ao nível do trabalho doméstico – historicamente mais atribuído às mulheres – e que diminui o clima de concentração.

A casa, ou o quarto, foi vivido por muitas mulheres como uma prisão. Confinadas ao espaço controlado, viam as suas vontades de criar e descobrir frustradas, acabando por não o fazer. São muitos os exemplos de mulheres a quem foi dada a possibilidade de desenvolver as suas capacidades artísticas, mas são muito mais as que não tiveram essa chance.

Neste espaço com um *papel em branco*, é de referir a *possibilidade* que advém da imagem criada. A feminidade, estéril artisticamente, que tantas vezes caracterizou este tipo de espaços, torna-se fértil. É a forma como se vive esse espaço que torna isso possível. Portanto, se o espaço era *hostil ao estado de espírito de que necessitava para libertar o que quer que lhe estivesse no seu cérebro*³⁷, desta forma é o que torna possível a criação artística.

O lugar – *instrumento de uma capacidade infinita*³⁸ – é onde *tudo é possível*, um quarto de criação artística e de soluções, como o de Penélope. Virginia refere que *o espírito de um artista, para completa e totalmente libertar a obra que está dentro de si, deve exaltar-se [...] não deve haver qualquer obstáculo*³⁹.

À criação impera a existência deste espaço que se compara à *distância pessoal* a que se refere Edward T. Hall⁴⁰, uma esfera pessoal criada pelo ser humano de forma a se isolar dos restantes e que é absolutamente necessária ao seu bem estar psíquico.

O facto de este espaço ser *interior* e, portanto, feminino e mais vivido por mulheres, distingue-o dos restantes. Neste está presente um lado emocional, porque não é apenas o local de trabalho, é um lugar onde se vive. As emoções, tanto negativas como positivas, caracterizam-no.

³⁶ WOOLF, Virginia – *Um quarto só para si*, p. 45.

³⁷ WOOLF, Virginia – *Op. cit.*, p. 79.

³⁸ SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço*, p. 55.

³⁹ WOOLF – *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ SILVANO – *Op. cit.*, p. 70.

A diferença encontra-se na forma como o ser feminino usa o que é e o que tem para criar. E neste aspeto é passível de ser alargado o termo *criar* a todos os sentidos. As emoções ou sensibilidades ficam gravadas no espaço, porque as relações pessoais estão *sempre diante dos seus olhos*⁴¹, advindo da *relação de um ser humano com outro ser humano*⁴².

Existe nele também a possibilidade da coexistência do tempo, ou seja, onde coincide *o resultado de muitos anos de reflexão comum, de reflexão feita por todos, para que essa experiência esteja por detrás de uma voz única*⁴³, porque as *obras-primas não são começos individuais e solitários*⁴⁴, mas sim tudo aquilo que é o indivíduo e aquilo que o antecede.

O relacionamento e a capacidade de associação são faculdades fortemente desenvolvidas nas mulheres, devido também à educação que lhes é destinada, tema que não abordarei neste documento. E Virginia Woolf refere este aspeto como algo positivo à criação: [...] *como é a complexidade e a força desta faculdade criativa tão desenvolvida entre as mulheres*⁴⁵.

Se no útero se gera vida, neste espaço feminino gera-se arte. E a feminidade não é uma característica exclusiva das mulheres, elas são, por outro lado, as que mais facilmente exteriorizam essa capacidade criadora, tão comum entre os artistas. Virgínia Woolf referia que o espírito de Shakespeare era *femininamente masculino*⁴⁶, sendo que a androgenia dos sexos favorecia, segundo ela, a criação artística.

Por outro lado, este é o lugar em que o ser humano terá mais liberdade para se conhecer e expandir e onde, portanto, é mais autêntico. Essa crueza do ser é positiva e vai de encontro à aceitação total do indivíduo para a possibilidade da genialidade, anteriormente referida.

⁴¹ WOOLF – *Um quarto só para si*, p. 101.

⁴² WOOLF – *Op. cit.*, p. 106.

⁴³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

O quarto é um atelier onde a intimidade e o ato de doar se tornam potenciadores. É também uma imagem ou símbolo de uma ideia universal de aconchego e proteção, intimamente ligado à figura materna.

A possibilidade contida no espaço adquire uma dimensão atmosférica ou energética – uma potência. Esta ideia do que *preenche* este tipo de espaços – espaços criadores – é fulcral neste projeto.

A individualidade de cada ser torna o lugar único, por isso diferentes pessoas têm diferentes espaços criadores. Existem artistas que optam por não se apegar ao espaço de trabalho, como é com Rui Sanches⁴⁷. No caso de Ana Vidigal, o atelier é *sob o mesmo teto*⁴⁸ do espaço onde vive, dividindo-se por uma parede.

Este é um espaço limitado, mas não fechado, e é isso que torna possível a sua personalização – confere-lhe *sentido*⁴⁹ – fazendo dele um *habitat*⁵⁰, ou casa. Quanto mais privado e íntimo o espaço, mais *sentido* lhe é atribuído e mais ligado está ao feminino. A ligação é histórica, onde a mulher era tida como *especialmente feita para o privado* [...] *o útero definia o lugar das mulheres*⁵¹ – aqui é referida a ligação histórica da mulher à intimidade, não tendo nenhuma ligação política ou idealista.

E é neste lugar de grande carga emocional, muito ligado ao feminino fértil, que nasce a *obra*. Esta é de tal forma influenciada pela ambiência, que o criador captou, que se torna ela própria uma nova ambiência. O *novo quarto* é uma *nova* forma de refletir o espaço enquanto elemento construtivo – *positivo* à criação e existência. O criador deste tipo de espaços reúne uma série de *condições*, a explorar no próximo capítulo.

⁴⁷ SEQUEIRA, Laura – Ana Vidigal [online].

⁴⁸ CRESPO, Nuno – Na cabeça de Rui Sanches [online].

⁴⁹ SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço*, p. 72.

⁵⁰ SILVANO – *Op. cit.*, p. 75.

⁵¹ ARIÉS, Philippe – *História da vida privada*, p. 49-50.

Artisticamente

São muitos os artistas que exploram o conceito do quarto, entre eles Louise Bourgeois com o *Quarto Vermelho*. É uma instalação em que o elemento principal, uma cama vermelha, está rodeado de portas em madeira. Está presente um sentimento de enclausura ou fechamento, que causa um certo desconforto e, ao mesmo tempo, familiaridade. A obra parece aludir a uma memória de infância, visto que todos os objetos presentes parecem escolhidos de forma a levar o espetador a sentir uma ambiência *não atual*. Ou seja, o facto de os objetos aparentarem ser antigos e a sua disposição criar uma atmosfera algo desconcertante, leva a crer que se trata de algo que se encontra no subconsciente.



Fig. 8 – Louise Bourgeois, *Quarto vermelho (pais)*, 1994, madeira, metal, borracha, tecido, mármore, vidro e espelho, 247,7 x 426,7 x 424,2 cm. Madrid.

Van Gogh também tratou o tema do quarto, com uma pintura sobre o quarto onde habitava e que pertence a uma série de três. Os objetos estão pintados de forma sinuosa e algo deformada não sendo uma representação realista do espaço físico. Ao invés, é apresentada uma representação subjetiva de como o espaço é vivido emocionalmente por ele. A sua visão pessoal deste espaço cria uma ambiência algo vertiginosa, isto é, a perspetiva do quadro faz com que os objetos pareçam sob uma visão em túnel⁵².

⁵² Visão em túnel é uma expressão utilizada no âmbito da condução de veículos e que se refere a uma perspetiva distorcida e, conseqüentemente, a uma diminuição da capacidade de visão periférica. Isto

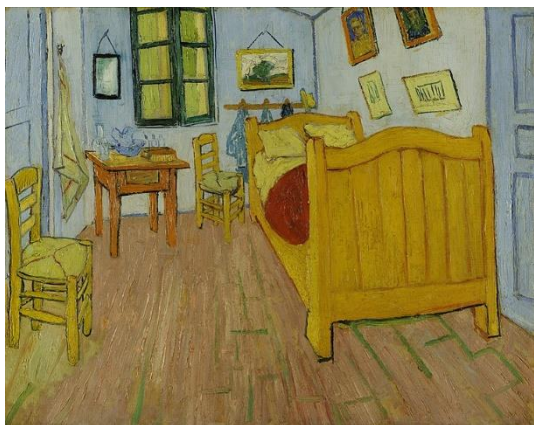


Fig. 9 – Van Gogh, *Quarto em Arles*, 1888, pintura a óleo, 72 x 90 cm. Museu Van Gogh, Amsterdão.

acontece com alterações físicas ou psicológicas do condutor.

2. O feminino, a mãe e o sagrado

2.1 A mulher e o feminino

As relações humanas proporcionam a evolução da espécie (visto que foi com a interação que foi possível a existência de uma sociedade como a existente no presente), levando também ao melhoramento da qualidade de vida. É possível identificar diversos tipos de relações, sendo a mais básica e essencial a de *progenitora-cria*, já que é fundamental para a sobrevivência e continuação da espécie.

Essa relação centraliza-se na figura feminina, tanto física como psicologicamente. Isto porque a espécie humana não sobrevive sem os cuidados do progenitor, algo que não acontece com outras espécies, como é o exemplo da tartaruga.

Historicamente esses cuidados primários têm sido maioritariamente entregues à figura feminina, sendo caracterizados pela paciência, atenção e delicadeza das mesmas. Esse tempo doado ao outro é o que proporciona a continuação da existência humana e as características femininas têm-se mostrado muito eficazes.

O ato de criar – no geral – requer uma dedicação que ocorre num espaço e num tempo determinados. A mulher – muito associada a alguns tipos de criação – adquire um papel fundamental, o papel de criadora. Assim, a criação pode ser associada a um feminino *fértil*, característica comum dos criadores. Este será, portanto, um ser humano que consegue dar uso às suas características femininas, um ser *femininamente masculino* ou *masculinamente feminino*⁵³.

Trabalho de mulher, refere Clara Menéres, *é o que se faz para desfazer em seguida, o que se produz para ser consumido e não ficar nada, a rotina anónima, constante, sem recompensa*⁵⁴. A autora cita ainda Picasso, que considera a obra de arte uma *soma de construções e destruições*. A persistência e o trabalho fazem parte do ato criativo, requerendo um *tempo do fazer*.

⁵³ WOOLF, Virgínia – *Um quarto só para si*, p. 143.

⁵⁴ MENÉRES, Clara – *Com ou sem tinta, composição ainda*, p.101.

A domesticidade, tantas vezes associada às mulheres, é muitas vezes usada por elas para criar. Louise Bourgeois refere que *a domesticidade é muito importante [...] tem de ser prática, paciente e prendada*⁵⁵ e, mais adiante, *o movimento repetitivo de uma linha [...] é um gesto infinito de amor*. Aquilo que foi, durante muito tempo, próprio apenas das mulheres concede à criação artística novas possibilidades.

A intimidade daquilo que é doméstico e familiar permite um envolvimento sentimental diferente: onde o tempo do fazer adquire grande importância – com a repetição dos gestos, assim como o carácter moroso dos mesmos.

Esta vertente da arte mais feminina tem como figura principal a mulher. Lara Roseiro refere que nas *técnicas delicadas, as mulheres usam o seu “eu” como uma continuação de si próprias, um prolongamento através da linha e da agulha, em atos repetitivos*⁵⁶. A mulher usa a técnica como extensão de si, fazendo do que é produzido algo que parte do próprio corpo, ganhando posteriormente uma autonomia distinta. Lara acrescenta ainda que *estas técnicas são (quase) como um prolongamento do seu próprio corpo*.

Estas técnicas ditas femininas têm muitas vezes uma predominância têxtil, talvez pela familiaridade com os tecidos, educacionalmente mais ligada às mulheres. Miriam Schapiro, numa entrevista a Paula Bradley, explica a sua escolha por uma arte mais têxtil: *eu escolho usar o tecido e as artes decorativas como símbolos tangíveis para a minha ligação à domesticidade e expressão a minha convicção de que a arte reside na domesticidade*⁵⁷.

Marcel Duchamp apresenta uma visão da mulher muito própria, com a sua obra *Étant Donnés*. Para o observador a ver tem de *espreitar*, criando um sentimento de invasão de privacidade. O corpo feminino, muito claro, e o negro da parede, que impede o acesso à cena completa, criam um contraste muito acentuado. A nudez realista do corpo opõe-se à irrealidade do sexo.

⁵⁵ BOURGEOIS, Louise – Entrevistada por Paulo Herkenhoff, p.10.

⁵⁶ ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*, p.30.

⁵⁷ SCHAPIRO, Miriam – Entrevistada por Paula Bradley, p.48.

Pressente-se que houve algo de cariz sexual, não se sabe se consentido ou não. O corpo, despojado no chão, apresenta-se inerte segurando uma lâmpada acesa.

A cara da personagem não é revelada, anulando o carácter identificativo da mesma – opondo-se ao quadro de Manet, *Almoço na Relva*, em que a personagem olha fixamente para o espetador. A vegetação que envolve a personagem é seca e a cena é limitada por ciprestes. Existe uma estranheza e, ao mesmo tempo, fascínio relativamente a esta obra. A vagina parece ter a forma de uma gruta, a mesma onde o espetador se encontra (talvez).

Se assim for, o espetador vê o exterior a partir do interior onde se encontra. A mulher, num sentido geral – já que a personagem se encontra sem a cabeça – é simultaneamente o início e o fim de algo. Este facto aliado ao facto de estar num ambiente florestal e, portanto, em contacto direto com a natureza, assim como a brancura do corpo (branco como uma cor não natural à pele humana e ligada à luz – como junção de todas as cores), possibilita uma relação com o conceito de Deusa-Mãe, a explorar no próximo subcapítulo.



Fig. 10 e 11 – Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966.

A mulher é, de uma forma geral, educada para criar relações e para se expressar de uma forma mais clara. Um exemplo disso são os estereótipos dos brinquedos para crianças, onde existe uma clara distinção entre as bonecas (símbolo de diálogos infundáveis) e os carros ou armas (associados ao físico e à emissão de onomatopeias).

Metronomic Irregularity I é uma escultura, de Eva Hesse, que explora uma ideia de *relação*. Ela cria esculturas enquadradas no minimalismo, conferindo-lhes uma profundidade diferente dos demais artistas do mesmo *estilo*. Esta em particular é composta por duas placas, separadas uma da outra, unidas por fios que entram pelos furos que ambas têm. Os fios apresentam-se de forma muito orgânica, lembrando raízes.

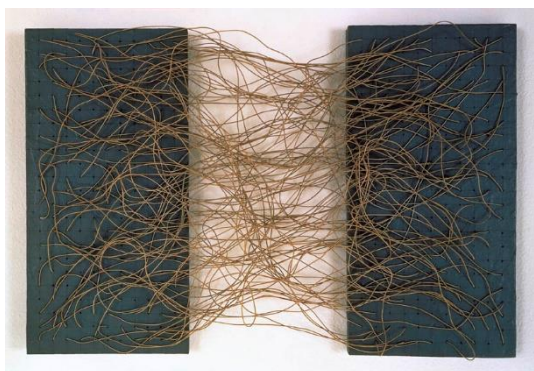


Fig. 12 – Eva Hesse, *Metronomic Irregularity I*, 1996

Da mesma artista, a obra *Graham smart* apresenta várias peças unidas por fios vegetais, como corpos que não se podem separar, apesar de fisicamente separados. Essa relação formal, como algo que parece implicar uma ligação, existe neste meu projeto de forma muito significativa, isto é, há um vínculo/acordo transparente que induz a uma união possivelmente também emocional. Numa primeira fase, de uma mulher para outro ser, mas principalmente de artista para obra. É a relação feminina, tão cultivada na educação das mulheres, que melhor me parece exemplificar a relação artista-criação (segundo aquilo que para mim é a criação).



Fig. 13 - Eva Hesse, *Graham smart*,

Uma outra visão sobre a mulher e a dimensão feminina é a dada por Anish Kapoor. *Eyes Turned Inward* é uma obra com uma figuração muito arredondada, circular e algo feminina. A peça trata a questão da potência criadora – *parto, gravidez*. O vazio, na obra de Anish, é cheio em potência, ideia que relaciono com a figura materna e com a divindade feminina – algo a explorar nos subcapítulos que se seguem. O *esvaziamento* é invertido tanto pela potência criadora feminina como pela potência na obra de Anish. A relação entre a obra e o feminino está presente também na sua forma arredondada, que potencia as ligações com o útero, o feminino e o interior.

Esta é uma escultura muito particular, porque tem um lado pictural muito grande, tanto na sua cor, como na forma *crua* como foi aplicada. Assim a escultura torna-se *pintura no espaço*, um corpo de tinta que se estende para o espaço do observador criando outras formas de interação. Existe uma dimensão interna que parte da obra e é acentuada pelo título. A peça é formada por duas esculturas similares, colocadas uma em frente da outra. Apresentam um formato ovular com uma abertura para o centro da composição.

A peça vive da sua forma arredondada, assente no círculo e na esfera. Essa circunferência divide o exterior perceptível do interior imperceptível, formando um círculo negro – uma espécie de cortina teatral que separa *o espaço para lá da pintura, onde o mundo está de cabeça para baixo*⁵⁸.

O círculo é símbolo de eternidade e perfeição, porque não tem princípio nem fim. Estas figuras estão ligadas à imagem da mulher, sendo que o indivíduo para o qual seja importante a forma circular, tem a figura feminina muito marcada na sua vida⁵⁹. A mulher pode ser a *origem*, porque é nela que se cria vida. Portanto o círculo torna-se *vida em abundância*, uma eternidade feminina. A escultura é *um objeto num impasse de se tornar algo*⁶⁰, o seu vazio circular é em potência, trazendo para o plano material a *infinitude*.

⁵⁸ KAPOOR, Anish – *James T. Demetrian Lecture – Anish Kapoor* [Registo vídeo]. 28'00

⁵⁹ JUNG, Carl Gustav – *Psicologia e Alquimia*, pág. 114.

⁶⁰ KAPOOR, Anish – *Anish Kapoor*, pág. 167.

A obra remete, portanto, para uma dimensão mais interior do que exterior, com base numa forma circular onde o vazio – ou o espaço onde a energia é consumida/concentrada – ganha grande relevo pela cor, que dificulta a determinação de um fim físico.

O vermelho que a caracteriza pode relacionar-se com uma dimensão carnal e humana, mas também *criativa, dinâmica*⁶¹ e até mesmo com a *vida*⁶². O vermelho favorece a *interiorização*⁶³.

O som parece propagar-se de forma diferente, levando o espectador para outra *dimensão*. Este *outro* espaço é indissociável da ideia de útero onde se dá a passagem do nada à criação. Por outro lado, *Olhos que se viram para dentro*, título em português, abre um *dentro* distinto do que anteriormente foi abordado. Há um apelo ao interior do indivíduo. *O interior é maior que o exterior, assim como o ser humano. Não há escuridão como a interior, não há espaço como o interior*⁶⁴, refere Anish Kapoor, comparando a obra ao corpo.

Relativamente ao espaço Anish Kapoor refere: *O espaço tem de ir para dentro, não de forma fálica, como Brancusi, é uma coisa involutiva*⁶⁵. Espaço pode ser aqui a sua anulação enquanto matéria, tornando-se uma sensação – há algo para lá desse espaço que *olha sobre si*, mas não é possível perceber o que é.

Esta dimensão interior, tanto física como psicológica, relaciona-se com a dimensão da casa/quarto, anteriormente abordada. A obra tem um grande carácter instalativo, que problematiza a relação entre interior e exterior, luz e escuridão, público e privado, individual e coletivo⁶⁶. Esta é, portanto, uma forma diferente de apreciar arte que requer uma reação ativa, numa espécie de *experiência sinestésica*⁶⁷.

⁶¹ PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das cores do nosso tempo*, p. 162.

⁶² BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*, p. 25.

⁶³ BERESNIAK, Daniel – *Op. Cit.*, p. 90.

⁶⁴ KAPOOR, Anish – *James T. Demetrian Lecture – Anish Kapoor* [Registo vídeo] 4'55.

⁶⁵ KAPOOR, Anish – *Op. Cit.* 23'55.

⁶⁶ PARFAIT, Françoise – *La Instalación en la Colección*

⁶⁷ PARFAIT, Françoise – *Op. Cit.*



Fig. 14 - Anish Kapoor, *Eyes turned inward*, 1993. Fibra de vidro e pigmento, Coleção Berardo, Lisboa.

2.2 Mãe

O tema da maternidade é bastante rico e a figura materna é de uma importância muito grande na formação do ser humano. A função do artista pode ser comparada à de progenitor, pela dedicação e empenho que ambas as funções requerem, assim como pela capacidade de potência que os caracteriza.

No caso do ser humano, é a mulher que habitualmente fica com as funções primárias do recém-nascido, sendo a figura materna a primeira referência que se adquire. A figura da mãe é, portanto, indissociável da mulher. Esta adquire novas valências que lhe permitem a criação de um novo ser – valências estas que podem ser adquiridas ou despertadas. No caso do artista este enriquecimento também acontece, na medida em que pode adquirir novas técnicas ou melhorar outras para as quais tem, à partida, grande apetência. Lara Roseiro refere algo sobre o trabalho de Mary Kelly que se relaciona com esta ideia: *aqui, a mãe aparece como criadora/observadora e o filho como o objeto artístico, entre uma demonstração de desejo e perda temporal*⁶⁸.

A questão da *potência*, explorada também no subcapítulo sobre a mulher, concretiza-se na figura materna – é como que uma passagem da ideia à obra. Ou seja, o facto de a mulher se tornar progenitora pressupõe uma mudança da possibilidade para a concretização. Essa passagem requer uma série de condições, entre elas o tempo e dedicação, podendo ser ela própria um ato de *doação*.

A alteridade é muitas vezes característica desta figura, tão associada a sentimentos como o amor, o altruísmo e a anulação própria. A meu ver, não existe um apagamento do ser, mas uma soma a este. Ou seja, com a criação (dando seguimento a este ponto de vista) algo é acrescentado e não destruído.

Esta ideia de doação ou perda é também física, sendo algo explorado desde as civilizações antigas. Daniel Beresniak refere que a jovem se torna *apta para ser mãe quando perde sangue*⁶⁹, sendo que os homens ignoravam o papel do esperma na criação, conferiam o papel da governação às mulheres. As sociedades matriarcais eram-no com início nessa perda que se tornava uma dadia.

⁶⁸ ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*, p. 34.

⁶⁹ BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*, p. 25.

Assim a mãe e o artista vão somando (conhecimentos, sentimentos, etc.), tanto a si como ao mundo, sendo que mesmo os processos de destruição e adiamento – como é o caso de Penélope – têm uma finalidade *somativa*, sendo isso mesmo, parte do processo. A visão contrária é defendida por muitos artistas, que pensam a obra como um rasgo⁷⁰ ou um anulamento de si próprios, vertente que não aprofundarei neste projeto.

Lara Roseiro refere também que o trabalho feminino intensifica as relações, assim, *os laços de afeto ganham grande importância e a relação mãe-filha torna-se robusta, sendo o “labor” importante na ligação – a filha como extensão da mãe*⁷¹.

A figura materna torna-se uma figura de referência pelo trabalho que exerce, tendo uma grande influência tanto no indivíduo como na forma como este se relaciona com o mundo. Eliade refere, no seu livro *O Sagrado e o Profano*, que *nada pode substituir o exemplo, o facto concreto*⁷². E continua dizendo: *nada se pode fazer, sem uma orientação prévia*⁷³.

Tarkovsky realizou vários filmes sobre os quais é possível pensar uma dimensão feminina e em que a mãe adquire um papel fundamental, entre eles *Andrei Rublev* e *Nostalgia* (filme anteriormente referido). Em ambos os filmes a natureza (Mãe-natureza) e as figuras femininas têm uma grande importância⁷⁴. No caso de *Nostalgia* há uma reflexão sobre a casa, que se relaciona tanto com a mãe como com o país de origem – Rússia – filme abordado no subcapítulo da Casa.

O cineasta faz transparecer pelos seus filmes que a mulher – enquanto figura materna – tem a capacidade da onnipresença, sendo que a sua maior qualidade é a sua capacidade de se *dar ao outro*⁷⁵.

⁷⁰ SABINO, Isabel (coord.) – *Com ou sem tintas: composição, ainda?*, p. 371-393.

⁷¹ ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*, p. 14.

⁷² ELIADE, Mircea – *O Sagrado e o profano*, p. 24.

⁷³ ELIADE – *Op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ SERRA, Rui – *Vox Dei: Metáfora(s) da Espiritualidade*, p. 226.

⁷⁵ *Frigidaire - Edizione Pericolosa: Andrei Tarkovski*. Irena Brežná. p. 26.

Rui Serra refere que estas características, que Tarkovsky procura explorar, se relacionam com a tradição russa, em que a mulher encontra a sua totalidade ao estar preparada para *dissolver o seu ego no outro*⁷⁶. Este continua referindo que é possível criar um paralelismo entre entidade feminina e a artística, *na medida que ao criar o autor está a tornar comum*⁷⁷.

O ser que possibilita a passagem do *não ser* ao *ser* tem que, de alguma forma e seguindo esta linha de pensamento, se doar. Esta doação requer uma intimidade que ocupa um certo espaço, ou seja, que acontece numa espécie de *bolha* – à qual intitulei de casa/quarto, em capítulos anteriores.

Em *Andrei Rublev* o personagem monge é o ser que se doa pelos outros – personagem relacionável tanto com a mulher como com os artistas. Amália Cardoso refere que *o artista é um ser sempre fecundo que gera obras imortais, que não perde a sua juventude nem a sua fecundidade (...)* “A vocação de pintor encerra a qualidade da feminilidade”⁷⁸. Pode então ser feito um paralelismo entre a mãe-mulher e o artista também em Tarkovsky.

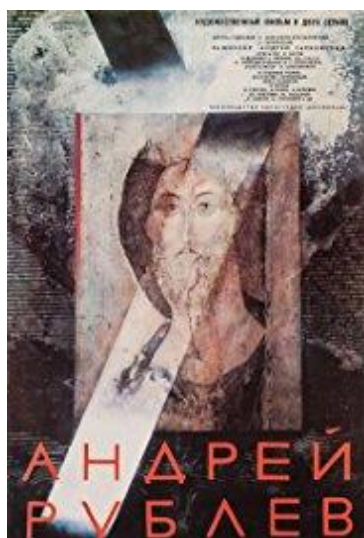


Fig. 15 – Andrei Tarkovsky, Andrei Rublev [Registo vídeo]. Rússia: Vadim Yusov, 1966. (183min)

⁷⁶ SERRA, Rui – *Vox Dei: Metáfora(s) da Espiritualidade*, p. 226.

⁷⁷ SERRA, Rui – *Op. cit.*, p.227.

⁷⁸ CARDOSO, Amália – *O artista como o eternamente jovem*, p.11.

Outra perspetiva do que é a mãe é a dada pelo filme de *A Medeia*, de Pasolini⁷⁹, é flagrante o constante sacrifício por parte de Medeia, que não é correspondido por Jasão. Medeia cuida de Jasão e suporta todos os infortúnios que ele lhe provoca, menos um, que é a decisão de Jasão de lhe retirar os filhos. Depois de Medeia perceber os planos de Jasão, decide seguir um trágico caminho que acaba com várias vidas, incluindo a dos filhos.

A personagem prefere destruir o que mais importância tem na sua vida do que deixar de o possuir – talvez porque a dor de não poder amar seja mais cruel do que a de não ser amada. Parece também haver uma tentativa de *ensinar* Jasão, de travar o ciclo vicioso em que o ser que doa *perde*. Medeia acaba por ter um fim trágico.

Para a existência é necessária a doação, que mais facilmente acontece com uma atitude altruísta, atitude esta que é uma escolha e não uma fraqueza – uma soma, como anteriormente referi. A disciplina, associada tanto ao ato criativo como ao biológico, torna o criador mais eficaz ou, popularmente falando, *mais forte*. À figura da mãe associo, portanto, o autocontrolo e a força mental.

Louise Bourgeois apresenta-nos uma Mãe muito forte e, a princípio, temível. A figura materna adquire a forma de uma aranha, animal onde o sexo feminino é o mais forte. Indissociável da arte do tecer, esta figura tece *ninhos* – espaços bolha – lugar onde mantém as suas crias e onde consegue atingir as suas presas. A sua fisionomia agressiva reverte a maternidade para uma ideia de combate⁸⁰. Bourgeois torna a mãe numa figura até repulsiva, mas eficiente. Ou seja, uma progenitora que o facto de não ser apelativa fisicamente ajuda no cumprimento da sua função de proteção das crias. Uma mãe protetora e *superior* ao sexo masculino – podendo até devorá-lo depois do acasalamento, no caso do reino animal.

⁷⁹ PASOLINI, Pier Paolo – *Medeia* [Registo vídeo].

⁸⁰ BERNADAC, Marie-Laure – *Louise Bourgeois*, p. 8-9.

O movimento feminista, tantas vezes associado a Bourgeois como uma atitude desfavorecedora do pai, torna-se um pouco limitativo. Assim, creio que não há uma exaltação do sexo feminino em deterioramento do masculino, mas sim uma análise sobre características também femininas⁸¹.

Ser mãe é ser-se *casa* e isso, neste caso, requer uma atitude ofensiva perante um mundo, por vezes, hostil. Esta dimensão feminina da casa é muito perceptível quando se deambula sob a peça de Louise. O observador vê-se por debaixo das suas *saías* (ou patas), colocando-o numa posição de *cria* – num espaço limitado, regido pela *Mamã*.

Ao nível da composição, a escultura apresenta uma simetria própria que se baseia na fisionomia da aranha. As oito patas, semelhantes, que têm aproximadamente o mesmo tamanho e se unem ao centro aludindo à estrutura do octógono. A posição das mesmas, no chão, confere-lhe algum dinamismo e sugestão de movimento.

Os materiais, bronze e aço, são *frios*, resistentes e pouco confortáveis. A maneira orgânica como foram esculpidos confere-lhes o sentido grutesco da natureza, relacionando-se ao que seriam os mais fortes e implacáveis instintos da figura materna para defender⁸² – podendo comparar a forma orgânica com as heras que consomem um edifício. O *frio*, anteriormente referido, pode relacionar-se com uma ideia de imparcialidade, atípica na imagem comum da figura da *mãe*.

A cor deste material é, por vezes, mutável devido às condições atmosféricas. Esse facto abre outras leituras. Entre elas uma ideia de mudança da própria figura da mãe que, mesmo *envelhecendo* se mantém naquele estado de proteção.

A *pose* da escultura revela uma *tentativa*⁸³, um esforço constante por se *manter* – *struggling* – algo mais visível em algumas das patas que parecem *escorregar* no pavimento, suportando o pesado centro. A forma do corpo da aranha apresenta características orgânicas, quase viscerais – lembrando um ventre. As patas são mais esquemáticas, estruturais e o facto de serem tantas possibilita a esta *mãe* uma maior facilidade em realizar várias atividades simultaneamente.

⁸¹ RECKITT, Helena – *Art and feminism*, p. 18.

⁸² BERNADAC, Marie-Laure – *Louise Bourgeois*, p. 147.

⁸³ BERNADAC, Marie-Laure – *Op. Cit.*, p. 141.

Bourgeois apresenta uma nova visão do que é ser-se mãe. Esta progenitora é uma *casa* menos afetuosa, mais protetora, mas não é menos altruísta ou menos *feminina*⁸⁴. O medo ou repulsa inicial que se possa sentir desvanece-se assim que o observador interage com a peça e se coloca perto dela.

Cria-se até uma certa tensão, como se fosse a escultura a ter *medo* do observador. Há uma ambivalência entre bom e mau, forte fraco, seguro e perigoso.

Em relação ao tamanho da escultura, a artista dizia que: *as emoções são demasiado grandes para o meu tamanho*. Sendo o trabalho dela uma exteriorização de emoções, a peça teria sempre de ser grande. Bourgeois cria o corpo da mãe como a mãe criou o dela. É uma ligação à mãe, mas também uma ligação ao seu próprio trabalho artístico. Tanto a aranha como a artista trabalham com o próprio corpo de forma muito física.

No caso da *Aranha* de Louise esse espaço da casa é tridimensional e limita-se pelas 8 patas. Um lugar onde parece haver tensão, coexistindo o medo e a segurança, talvez uma visão mais realista do que é ser-se mãe. A figura da mãe é relacionada com sentimentos como a força e a perseverança. O facto de ser uma escultura confere-lhe um sentido teatral, tornando o observador o próprio ator.



Fig. 16 - Louise Bourgeois, Spider, 1995. Bronze e aço, Museu de Arte Moderna da Vila de Paris.

⁸⁴ BERNADAC, Marie-Laure – *Louise Bourgeois*, p. 24.

2.3 A dimensão divina

Existe uma dimensão *sagrada* associada à figura da mãe e da mulher, que se relaciona com a potência criadora que é abordada neste documento. Eliade refere que *o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades “naturais”*⁸⁵. A capacidade da passagem do *não ser* ao *ser* é uma característica humana, mas que, pelo seu carácter extraordinário/especial, pode ser relacionada ao divino – neste caso, ao *divino feminino*. Com isto não existe uma diminuição do sexo masculino, mas dá-se ênfase ao sagrado ligado ao feminino.

A mãe torna-se, como é referido em subcapítulos anteriores, uma figura de referência, em especial no início de vida. Este centro é, segundo Eliade, uma manifestação do sagrado, isto é, uma *hierofania: que algo de sagrado se nos mostra*⁸⁶, sendo que esta revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. Portanto, a centralidade do papel feminino pode revelar uma dimensão divina.

Por vezes existe uma concepção do sagrado como algo de uma outra realidade, distante da vida concreta, mas essa ideia está longe do que Eliade refere: *o “sagrado” equivale [...] à “realidade” por excelência*⁸⁷. O autor refere ainda que *a experiência do espaço sagrado torna possível a “fundação do mundo”*⁸⁸.

O feminino relaciona-se com o sagrado, que corresponde a algo da realidade – aquilo que faz parte da vivência do ser humano. E a vivência desse sagrado possibilita a criação de um espaço – delimitações que tornam o espaço conhecido e, assim, pessoal, como é referido por Filomena Silvano⁸⁹.

⁸⁵ ELIADE, Mircea – *O sagrado e o profano*, p. 20.

⁸⁶ ELIADE – *Op. cit.*, p. 20.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁹ SILVANO, Filomena – *Antropologia do Espaço*. Este tema foi explorado de forma mais aprofundada no subcapítulo relativo ao quarto.

Existe também uma associação entre a figura da mãe e a da *Grande Mãe*. Desde muito cedo o ser humano tem demonstrado uma necessidade pela dimensão divina, sendo que ao longo dos tempos a presença do culto é constante. Em algumas civilizações as entidades são femininas, em outras são masculinas.

Relativamente às femininas, existem vestígios do culto à deusa-mãe desde a pré-história. Eliade refere que *os simbolismos e os cultos da Terra-Mãe, da fecundidade humana e agrária, da sacralidade da mulher, etc., não puderam desenvolver-se e constituir um sistema religioso amplamente articulado senão pela descoberta da agricultura*⁹⁰. Isto porque passa a existir uma dependência de recursos que sobre os quais não há controlo humano – como é o caso do tempo. A necessidade da providência de algo parece, portanto, natural ao ser humano.

No início da vida humana essas necessidades são, de maneira geral, garantidas pela mãe. Eliade relaciona a figura da mãe com a deusa-mãe referindo que *todas as mães devem encontrar-se em contacto direto com a Grande Mãe, a fim de se deixarem guiar por ela na realização deste grande mistério que é o nascimento de uma vida*⁹¹. E afirma que o sagrado na mulher advém desta aproximação: *a sacralidade da mulher depende da santidade da Terra [...] a fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, a Mãe Universal*⁹².

O culto da mãe manifesta-se em diversas sociedades, normalmente com uma grande ligação à terra. Maria Abreu refere que a Grande-Mãe simboliza *o poder e a força geradora do universo, responsável pela criação do mundo, pela renovação da natureza e pela eternidade, sendo ainda dispensadora da fertilidade e da fecundidade*⁹³, nas comunidades matriarcais da pré-história.

Maria Abreu continua dizendo que *alguns historiadores e antropólogos vêem na popularidade do culto da Virgem Maria uma cristianização do culto da Grande Deusa [...] ou uma espécie de compensação pelo desaparecimento desse culto*⁹⁴.

⁹⁰ ELIADE, Mircea – *O sagrado e o profano*, p. 25.

⁹¹ ELIADE – *Op. cit.*, p. 114.

⁹² *Ibid.*, p. 115.

⁹³ ABREU, Maria – *O sagrado feminino: Da pré-história à Idade Média*, p.24.

⁹⁴ ABREU – *Op. cit.*, p.183-184.

A dimensão criadora destas entidades, e que lhes confere a simbologia sacra, é comparável à do artista. A *criação* requer um tempo e um espaço, associados ao criador e, portanto, também com uma possível sacralidade.

Este espaço com uma particularidade divina advém da entidade criadora e contém a *potência*. Um exemplo de um espaço sagrado é a Igreja, sobre a qual Jung refere que *difficilmente podemos duvidar de que o sentido básico da Igreja seja o de ventre materno*⁹⁵.

A figura sagrada da mãe é muito abordada a nível artístico. A pintura de Carlo Maratta retrata a natividade. Este é dos temas mais representados pelos pintores ao longo da história. Maria aparece com o menino nos braços, rodeada por anjos. A luz que imana do manto da virgem ilumina a escuridão do espaço. Maria é a mulher que aceitou ser mãe de um Deus humanizado, uma das figuras de mãe por excelência, símbolo da inteira bondade, humildade e entrega.

Esta Mãe é *estendida* a toda a humanidade, quando Jesus, perto da morte, diz ao discípulo João que aquela é a sua mãe e à mãe que aquele é o seu filho⁹⁶, tornando-a mãe de *todos* – e todos os seus filhos irmãos. Nasce, portanto, uma ligação para com o outro no geral, sendo que na pintura não está apenas Deus, mas um retrato de família, que se torna a *Nossa* família – do observador. A temática da natividade põe a questão do altruísmo como exemplo – uma mulher criadora que se doa, dando origem a outro ser.

A nível compositivo, o quadro centra-se num triângulo ligeiramente inclinado com os vértices na cabeça, no cotovelo e na mão da Virgem. Nenhuma das figuras se apresenta totalmente de frente, havendo uma rotação dos corpos e cabeças que conduzem o olhar do espectador para o menino, fonte da atenção de quase todas as personagens.

O menino deitado vira a cabeça ao espectador, impedindo parcialmente a intervenção do mesmo. Há um fechamento da pintura sobre si, ampliando o sentido de intimidade e reflexão da cena, que é cortado pela figura que parece olhar para algo que se encontra fora do quadro, no plano do observador. O espaço da *casa* – lugar onde o sagrado também se manifesta – fica limitado ao volume do manto azul.

⁹⁵ JUNG, Carl – *Símbolos da transformação*, p. 406-407.

⁹⁶ A BÍBLIA SAGRADA, Jo19, 26-27.

Apesar de a pintura apresentar um ambiente meditativo e de estagnação, há também algum movimento, presente tanto nos panos – de grande carácter escultórico, em que a mão da Virgem parece estar a movê-los para cobrir o menino – assim como nas figuras dos anjos, que se situam irregularmente ao redor da Virgem. O peso das figuras assenta sobre os braços da mesma, onde os *vértices*, referidos anteriormente, fazem de suporte a essas arestas *sustentadoras*.

O tema é a natividade, tendo como figuras centrais o menino e a Virgem, mas o quadro apresenta algumas particularidades que abrem outras leituras. A luz não imana do menino, mas do pano com que a Virgem o cobre. Sendo a única fonte de luz de um cenário de escuridão, o manto, que une as duas figuras, torna-se o elemento central.

Maria apresenta-se em ligeiro movimento, abrandando o tempo que fica suspenso no gesto. Este cobrir, sinal de proteção, humaniza a cena. A única figura humana da pintura é também a que cuida do *filho de Deus*.

O manto da Virgem torna-se uma *fortaleza*, azul celeste, símbolo de tranquilidade, serenidade e harmonia, assim como da realeza – um espaço isolado, resguardado. O manto tem um grande carácter escultórico. A sua volumetria detalhada, assim como os contrastes luz/sombra conferem um grande sentido tridimensional.

A cor, apesar de esbatida em alguns pontos, é tendencialmente mais saturada. Há um equilíbrio entre cores frias e quentes – desde os tons pastel/terra das *carnes*, aos frios dos tecidos *transcendentes*. A palha confere um sentido terreno ao quadro, a luz a divindade e a cor rosa a dimensão feminina. Portanto o equilíbrio dá-se também nesta relação de divino e terreno.

A pintura apresenta sete figuras – número de grande simbologia, ligado à perfeição⁹⁷ – perfeição esta que inclui o *mal*. Uma delas apresenta características distintas. Esta olha para fora do quadro, apresentando uma fisionomia diferente dos anjos.

⁹⁷ *Deus abençoou o sétimo dia e santificou-o, visto ter sido nesse dia que Ele repousou de toda a obra da criação.* Gn2, 3.

Apenas um quarto da cabeça aparece, fazendo crer que espreita em vez de adorar o menino. Parece aquele que *vigia*, comparando-se à figura do demónio no filme de a Paixão de Cristo⁹⁸ onde está presente essa espera *vigiante*, porque algo de mal aconteça.



Fig. 17 - Carlo Maratta, Natività, 1650. Afresco, San Giuseppe dei Falegnami, Roma.

Vik Muniz tem uma série de trabalhos muito peculiar – *Lixo Extraordinário* – onde usa lixo para retratar as pessoas que com ele trabalham. Uma das fotografias resultantes – *A mãe e as crianças* – apresenta uma mulher com os dois filhos. O manto que lhe cobre a cabeça é semelhante ao que foi representado durante séculos nas pinturas da Virgem – comparando-se ao de Maratta.

A composição adquire uma forma clássica, baseada no triângulo, com três personagens – relacionando-se com a pintura de Leonardo da Vinci, *A Virgem e o Menino com Santa Ana* – contudo, tanto os materiais utilizados como os modelos são *pobres*. A dimensão divina está presente na relação dos personagens – mãe-filho.

Vik Muniz, através de materiais menos nobres – facto que se relaciona, de certa forma, com a arte povera – recupera a dimensão divina da mulher e da mãe apenas por o serem. A possibilidade de criação não é aqui limitada por quaisquer indigências, sendo que o sagrado se manifesta em qualquer ambiente, dependendo apenas do criador.

⁹⁸ GIBSON, Mel – *A Paixão de Cristo* [Registo vídeo].

As personagens são as detentoras da luz na composição, em que o manto, novamente, tem um grande peso visual: tanto pela tridimensionalidade, como pela luz. O facto de todos os tecidos estarem representados da mesma cor cria a ideia de que é um só tecido que envolve todas as personagens. As mãos da mulher, que seguram ambas as crianças, acentuam essa ideia de união.

Duas das personagens olham diretamente para o espetador, parecendo desafiá-lo, e uma terceira parece distraída com algo no plano do espectador. Por este motivo, parece ser uma composição aberta, que se apresenta e confronta o espectador – ao contrário da Virgem de Maratta, mais fechada sobre si.

Os materiais que compõem a imagem são perceptíveis, mas apenas quando observados com alguma atenção. O castanho que parece dominar desdobra-se em muitas outras cores.

Esta é uma obra que apresenta uma forma diferente de sagrado feminino, associado à maternidade. Tanto a mulher apresentada por Vik, como a imaginada por Maratta, são criadoras de espaços onde se dá a passagem do *não ser* ao *ser*, comparando-se dessa forma ao papel do artista – que procura o *quarto de Penélope* para uma interiorização que resulta numa exteriorização. Isto porque ambas são mulheres criadoras, mães; ambas são representadas a cuidar, que requer uma doação de tempo e atenção; e existe uma dimensão espacial que liga os personagens – tanto pelas vestes como pelo toque físico.



Fig. 18 - Vik Muniz, A mãe e as crianças, 2011. Fotografia digital, Rio de Janeiro.

Mondrian, na sua pintura *Evolução*, apresenta *três estados da evolução da alma humana*⁹⁹, sendo que a personagem é uma mulher. Um primeiro, terreno, um segundo onde está presente o *desenvolvimento espiritual absoluto*¹⁰⁰, e um terceiro onde existe um equilíbrio dos dois anteriores.

No primeiro painel a figura apresenta-se de olhos fechados, sendo que as cores que a compõem são o azul e castanho avermelhado – que se pode relacionar com o terreno. No segundo a personagem apresenta os olhos abertos e o castanho dá lugar ao branco e dourado, símbolos do sagrado, da pureza e da riqueza. O terceiro painel parece uma simbiose dos dois anteriores, onde a personagem de olhos fechados apresenta duas formas de cor dourada e branca. O facto de as figuras serem representadas a azul celeste confere-lhes uma dimensão divina feminina – esta cor é muito utilizada para pintar as vestes da Virgem.

A cor cria uma ambiência muito particular, fazendo lembrar um banho turco, algo em que a personagem se vê mergulhada e permite um estado emocional positivo/tranquilo. A cor azul é também associada ao *amor fiel*¹⁰¹ – característica que se relaciona com Penélope, personagem simbólica da mulher criadora neste projeto – assim como à *humildade*¹⁰². De referir a sua ligação mais óbvia à água e à imersão, que levantam questões relacionadas com o parto, origem da vida, entre outras.

O facto de Mondrian ter utilizado uma mulher para esta *passagem*, confere-lhe o sagrado e torna-a *capaz* em *potência*. A obra tem uma dimensão de serenidade que é conferida tanto pela expressão da personagem como pelas cores que a compõem. Novamente o número três, com uma carga divina – exemplo disso é a Santíssima Trindade – que nesta obra obriga o observador a percorrer um tempo, um *acontecer* numa ambiência ou espaço.

⁹⁹ SERRA, Rui – *Vox Dei: Metáfora(s) da Espiritualidade*, p. 300.

¹⁰⁰ SERRA, Rui – *Op. cit.*, p. 301.

¹⁰¹ PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das cores do nosso tempo*, p. 24.

¹⁰² PASTOUREAU, Michel – *Op. cit.*, p. 24.



Fig. 19 - Piet Mondrian, Evolução, 1910-1911.

3. No quarto de Penélope

3.1 O gesto têxtil e o tempo do fazer

Desde que existe registo, o têxtil é útil ao ser humano como proteção e, depois, como luxo ou ostentação. As funções práticas e estéticas misturam-se para a escolha dos produtos. A sua comercialização é historicamente atribuída aos homens, mas a manufatura, na cultura ocidental, é maioritariamente feminina.

A delicadeza de certos fazeres é tida como feminina, enquanto que a força de outros era tida como masculina. Esta não é uma ideia estanque, já que ao longo da história são muitos os exemplos que comprovam o contrário – como o assumir de trabalhos tidos como dos homens, pelas mulheres, durante as guerras. Contudo, as técnicas têxteis têm sido maioritariamente atribuídas às mulheres.

Este facto liga-se ao de as mulheres durante muitos séculos serem confinadas à casa, ao íntimo e ao interior – conceitos desenvolvidos anteriormente – usando técnicas adequadas ao interior de um espaço. As mãos das senhoras também eram mais pequenas e por isso mais apropriadas para tarefas delicadas. Outra razão possível para esta associação é o ócio, visto que muitas mulheres não podiam sair de casa e, assim, os *afazeres* têxteis acabam por ocupar os seus dias, bem como a música e as tarefas domésticas.

As técnicas, associadas a um *passar do tempo*, tornam-se características da educação das mulheres, sendo passadas de geração em geração e com uma carga emocional muito grande – uma espécie de legado de família reservado às mulheres, onde a intimidade era muita.

A fragilidade da linha, tantas vezes usada, torna-se forte num acumular de outras linhas – num tecido. E esta *força* íntima é também uma demonstração de cuidado para com o resto da família.

A arte têxtil tem tomado variadíssimas formas, sendo que inicialmente é mais usual a tapeçaria, como alternativa à pintura. Muitos artistas adquirem este tipo de expressão como uma forma de arte íntima, outros como feminina.

Os tecidos podem ser associados a profissões, ambientes ou faixas etárias, sendo que essa associação tem uma base prática, mas também irracional ou até emocional. Os tecidos usados no meu projeto são também escolhidos tendo em conta a finalidade da peça em questão, mas sem ir contra as suas características. Ou seja, existe uma preocupação em não ir contra a natureza do material, utilizando-o de modo a explorar as suas particularidades.

Existe uma predominância nos tecidos com textura acentuada ou em que a sua simplicidade ajuda à criação de novas texturas. O carácter tátil e visual têm uma grande importância. Estes tipos de tecidos podem ser associados a alguns conceitos, entre eles: conforto, proteção, casa, cuidado, natural e até maternal. Isto porque estes materiais tendem a ser quentes; um tanto robustos – como é o exemplo da lã; resistentes – como o linho, mas também delicados – como o algodão.

A tecelagem e a técnica mista são, por norma, técnicas demoradas e que requerem tempo. Na primeira existe também uma repetição do gesto, que não revela uma desatenção, mas sim num *abrandar do tempo*.

In-side é uma peça que realizei com recurso à técnica da tecelagem de forma não convencional, sendo que executo nós nos fios de arame para que se torne mais resistente. A peça é composta por dois materiais: arame e lã sintética. Ambos são finos de forma a criar um nível de detalhe maior e a conferir-lhe uma certa fragilidade.

A sua forma é arredondada, mas um pouco irregular, comparando-se ao cone de uma trombeta¹⁰³. Assim, contém duas aberturas, uma grande e uma pequena. Esta particularidade acaba por conferir à peça um certo dinamismo, ou seja, não fecha o observador, conduzindo-o para a outra abertura. Além disso é composta por linhas estruturais – criadas pelos arames – que acentuam um lado mais orgânico.

¹⁰³ Dois autores que tratam estas formas são Angélica Delgado e Eduardo Sepúlveda, com uma série intitulada *Híbrida*. Eles exploram a consideração social dos têxteis e a grande riqueza cultural herdada do povo latino-americano. Usam cordão para criar formas orgânicas, algumas das quais de forma cónica.

O cone, figura geométrica que se relaciona tanto com o círculo como com o triângulo, é o símbolo de Astarte – correspondente à Afrodite grega – *divindade cananeia do amor e da fecundidade*¹⁰⁴.



Fig. 20 – *In-side*, 2018. Arame e lã sintética, 45x45x40 cm.

A colocação ideal da peça é a 1,90 cm do chão, de forma a que o espetador tenha a tendência a observá-la por baixo. Quando este o faz verifica que é possível ver através dela, criando uma *ambiência* ou um *filtro*¹⁰⁵ que altera a percepção. Existe, portanto, uma alteração na forma como o espetador vê o mundo, quando o faz através da peça.

¹⁰⁴ CHAVALIER, Jean – *Dicionário dos símbolos*, p. 217.

¹⁰⁵ Uma artista que trata as questões do afeto com *filtros* – tecidos translúcidos – é Ana Vieira. A obra *Sala de Jantar*, de 1971, explora as relações, a memória e o afeto no espaço doméstico através de uma obra, que simula uma sala de jantar, em que as paredes deixam *ver* o interior. Esta visão é condicionada pelo próprio tecido, assim como pelos objetos pintados no mesmo. Ana Filipa Candeias reflete sobre esta mesma obra no seu livro *Ana Vieira*, p. 222.

Ao nível da cor, a usada é um rosa acastanhado. A cor é algo feminina e a tonalidade escura pode remeter para um lado terreno, da matéria. Esta é a cor que cria a ambiência anteriormente referida, sendo que é através dela que se vê. O gastar do tempo, com que se realiza a obra, cria uma *energia* – um abrandamento, como anteriormente referi – em que o foco é a própria execução.



Fig. 21 – *In-side*, pormenor, 2018. Arame e lã sintética, 45x45x40 cm.

Anish Kapoor tem uma obra que se pode relacionar com esta, *Dismemberment*, em que a forma se assemelha a um cone. O vermelho confere-lhe um lado carnal, cor que o artista usa em inúmeras obras. As linhas estruturais são também comuns a ambas as obras. O material assemelha-se ao latex, maleável, e apresenta-se em tensão – é um tecido de Serge Ferrari, muito resistente e realizado de forma a *suportar condições meteorológicas severas*¹⁰⁶.

¹⁰⁶ SCHULZE, Martin – *Scale of Anish Kapoor's sculpture is frighteningly extraordinary* [online].

A peça está colocada na natureza, diferencia-se desta, mas complementa-a¹⁰⁷ de alguma forma – isto porque parece que a escultura *sempre esteve lá*¹⁰⁸. Apesar da sua ligação ao som – tanto pela forma como pela posição em que se encontra – existe uma outra vertente que se relaciona com a ideia de *sinalização*¹⁰⁹, como se lá estivesse para chamar a atenção para algo. Segundo outras interpretações, este cone representa uma grande *vulva*¹¹⁰ ou mesmo um ser *materno*¹¹¹, com um interior carnal que alimenta o *solo* onde se encontra.



Fig. 22 – Anish Kapoor, *Dismemberment*, 2009. Tudo de aço e tecido tensionado, 2500x800x8500. Nova Zelândia.

Uma outra peça é a que se intitula por *Cevado*, realizada com tecido de lã texturada e arame fino. A forma é oval e tem um rasgo no centro, unido pelo arame. Existe um contraste entre o quente do tecido com o frio do arame, assim como entre o preenchimento visual do tecido e o vazio visual do arame.

A cor castanha predomina, mas não se sobrepõe à textura do tecido. Esta cor, neste tecido, cria uma acumulação de matéria – ou seja, torna o tecido muito denso. Já o arame cria a sensação oposta, de um certo minimalismo – até pela forma espaçada com que está colocado.

¹⁰⁷ SCHULZE, Martin – *Scale of Anish Kapoor's sculpture is frighteningly extraordinary* [online].

¹⁰⁸ SCHULZE, Martin – *Op. Cit.* [online].

¹⁰⁹ *Ibid.* [online].

¹¹⁰ *Ibid.* [online].

¹¹¹ *Ibid.* [online].

O rasgo é, visualmente, o elemento mais forte da peça. Ocupa a parte central da mesma, permitindo ver o que se encontra para lá da mesma, assim como a parte de trás do tecido. Este último é o inverso da frente, sendo que não contém volumetria. O contraste entre frente e verso é uma das características que me levou à escolha deste material, dado que acrescenta de forma muito clara um sentido interior-exterior.

O tecido castanho tem uma textura muito particular. Pode remeter para a terra – enquanto elemento, já que relembra os sulcos na terra aquando da plantação¹¹² – mas também para o pelo – pois o tecido, sendo composto por fibras de origem animal, tem uma carga visual quente, característica para a qual serve este mesmo elemento, aquecer.

Este *quente* do tecido é corrompido e, ao mesmo tempo, unido pelo *frio* do arame. Esta característica é relevante na medida em que se relaciona com o que é a *casa*, tema anteriormente abordado, ou seja, o conforto e proteção – mesmo ambiental – são características desse espaço. Na peça o espaço está, de certo modo, mutilado e existe evidência de um gesto de ligação – pelos pontos dados a arame. Esta união é ambígua, na medida em que, se por um lado existe uma ligação entre um ponto e outro, o material em que foi feita impossibilita a sua total junção.

A sua forma oval é relacionável com inúmeros conceitos, entre eles a ideia do início da vida, a generosidade e a feminilidade. Além do seu perímetro ovoide, a peça também contém alguma volumetria, acentuando um certo movimento visual que já lhe era conferido pelas linhas que caracterizam o material. Estas, por sua vez, quando vistas de perto permitem a perceção de que são enroladas no sentido vertical da peça, contrariando uma certa horizontalidade predominante.

¹¹² Na importância do lado fecundo da terra, Tomás da Anunciação cria uma pintura intitulada *Vista da Amora*, 1852, em que a terra se torna o elemento mais marcante. A textura é algo grotesca e a escala imensa, conferindo-lhe um *poder* visual muito forte. A natureza parece autónoma, tornando as figuras elementos secundários. Esta é uma característica do Romantismo português.

É a particularidade de o tecido ter sido realizado desta forma que torna o material dinâmico, em certa medida, visto que confere uma sensação de discreto movimento. A dimensão da peça foi escolhida de forma a haver uma interação de um para um, ou seja, para ser “à escala” do ser humano.



Fig. 23 – *Cevado*, 2018. Arame e lá sintética, 105x72x2 cm.

Uma outra peça, que partilha da mesma forma oval, tem por título *Baluarte*. Esta é composta apenas por arame. A organicidade é também característica, mas é conferida de forma distinta. Isto é, há uma gestualidade mais acentuada no uso de um material tido como “rígido”, como é o arame. Assim, os fios de arame ganham uma certa textilidade criando volumes na própria peça.

Existem irregularidades na forma como os fios foram colocados, assim como na volumetria que criam. Este facto confere-lhe movimento. De referir que, nesta peça em particular, a teia e a trama são muito visíveis, dando enfãse à ligação algo frágil dos fios.

A noção de grade – e consequentemente um fechamento – surge quando se refere uma estrutura construída por este material, mas é redutora em relação à peça, na medida em que a sua fragilidade sugere uma ideia de “estrutura”¹¹³ ou apoio de uma volumetria.

Dadas as suas características físicas, é visível o que está para lá da peça, sendo que esta condiciona a forma como o espetador vê, mas não obstrui por completo essa visão. Este condicionamento da forma como se vê não remete para uma estratégia de engano, mas sim de apresentação de uma proposta diferente de ver – ideia explorada anteriormente.

A peça é colocada na parede e tem alguma volumetria, que é conferida pela forma como o arame está moldado, deformando a estrutura. Crescem formas arredondadas – *barrigas* – que pertencem à peça mas que a alteram. A cor acinzentada que a caracteriza é uma cor fria, mas muito rica e que permite os *mais subtis jogos de luz e sombra*¹¹⁴.

¹¹³ Na arquitetura o estilo Gótico confere uma importância muito grande à estrutura. As rosáceas, muito usuais nestes edifícios, eram suportadas por finos suportes que criavam desenhos de grande pormenor. Robert Ducher, no seu livro *Características dos Estilos*, 1988, refere a importância destas linhas estruturais, sendo aquilo que suporta os edifícios.

¹¹⁴ PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das cores do nosso tempo*, p. 62.

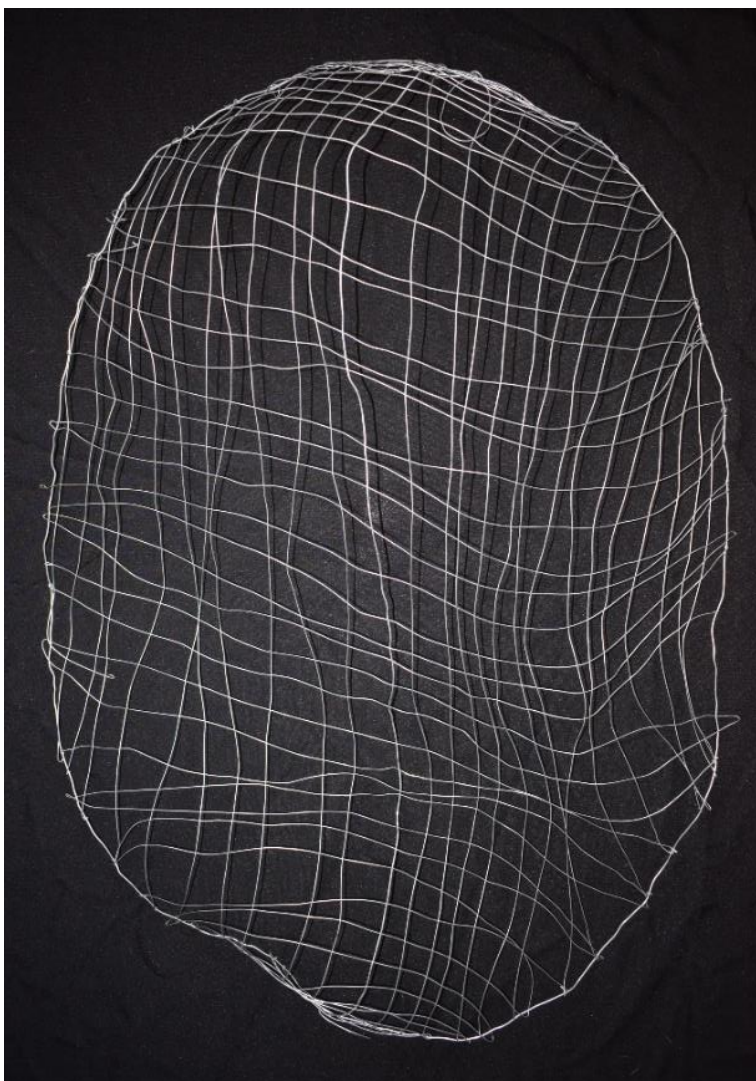


Fig. 24 – *Baluarte*, 2018. Arame, 110x76x15 cm.

Ernesto Neto tem uma peça intitulada *GaiaMothersTree*, de grandes dimensões. Composta por uma malha têxtil translúcida que adquire formas muito particulares que, neste caso, se assemelham a uma árvore. Essa malha não obstrui a visão, mas condiciona-a, apresentando-se como uma espécie de filtro – algo também explorado anteriormente.

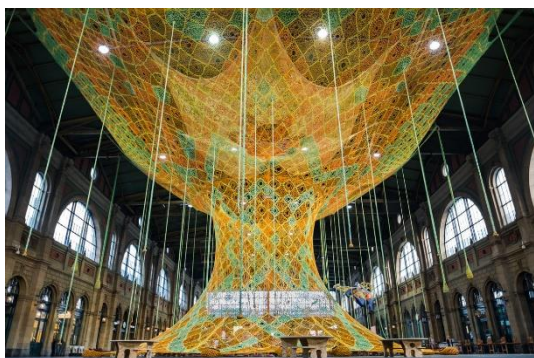


Fig. 25 – Ernesto Neto, *GaiaMothersTree*, 2018. Algodão, dimensões variadas. Zurique, Suíça.

Tanto o nome como a forma remetem para uma ideia de *Grande Mãe*, assente na figura da árvore como figura ancestral. A árvore simboliza o *Cosmos vivo, em perpétua regeneração*¹¹⁵. As suas ligações à religião e ao culto são inúmeras, estando presente de diversas formas, normalmente ligadas ao ciclo da vida¹¹⁶.

Gaia, na mitologia grega, é a personificação divina da Terra, com uma potência criadora tão intensa, *que sem intervenção masculina, dá à luz*¹¹⁷. É uma das figuras femininas mais associadas à criação, sendo que tudo o que advém do *seu ventre fértil ganha vida*¹¹⁸. Este será um tema a estudar mais aprofundadamente em futuros projetos.

A peça ganha a forma através da malha suspensa pelo teto, sendo composta por várias camadas da mesma. As formas criadas são arredondadas e algo femininas, pela sinuosidade das mesmas. Da estrutura principal ficam suspensas pequenas formas, comparáveis a pêndulos – saliências que acentuam uma ideia de abundância, tanto pela quantidade das formas como pela sua origem, já que descem da *origem*. Existe uma ideia de *escorrência* destas formas, caindo em gota – facto que tanto as liga aos elementos vegetais como aos aquáticos, ambos relacionáveis com a ideia de origem da vida e também com a ideia de Grande Mãe.

¹¹⁵ CHAVALIER, Jean – *Dicionário dos símbolos*, p. 88.

¹¹⁶ CHAVALIER, Jean – *Op. Cit.*, p. 89.

¹¹⁷ BORGES, Jorge – *Gaia Cultura: O mito de Gaia* [online].

¹¹⁸ BORGES, Jorge – *Op. Cit.* [online].

As cores são maioritariamente quentes, muito comuns na natureza. O verde, o laranja ou mesmo o amarelo são exemplos de cores presentes na escultura. Em comum têm uma vibração e vivacidade muito fortes, que podem remeter para a ideia de vida.

O observador pode interagir com a peça de forma muito ativa, já que entra no espaço da peça, participando da mesma. Isto é, ele é convidado a *viver* no seio desta estrutura monumental de forma coletiva, visto que o espaço parece pensado para albergar inúmeras pessoas.

A coletividade é também um tema importante no meu projeto pessoal. A *origem* parte de uma singularidade que tem como objetivo a pluralidade. Ou seja, a criação artística, segundo um ponto de vista pessoal, começa num espaço de maior intimidade e singularidade, mas tem como objetivo algo coletivo – uma partilha, uma *doação*.

A gestualidade e manualidade da escultura – visto que a peça foi toda realizada manualmente – conferem-lhe um *tempo do fazer*, perceptível na própria peça, diferente do tempo *natural* do crescimento de uma árvore, mas comparável ao mesmo. A *lentidão* torna a perceção do progresso difícil – um trabalho invisível ou só perceptível depois de muito tempo. Ideia esta que é importante no tema do trabalho feminino, tido durante muito tempo como não importante, com progressos de pequena relevância.

A repetição do gesto é evidente e a linha que a compõe dá lugar a um *todo* com muita leveza visual, não perdendo o conforto, tantas vezes associado ao têxtil. A malha é perceptível, mesmo a uma distância considerável, criando padrões que conferem um certo dinamismo à peça. Ernesto refere que *traduziria o título da obra como “jiboia é a mãe árvore”*¹¹⁹, isso porque é crença do mesmo que foi a jiboia que entregou a *maçã* a Eva e, portanto, foi ela que *deu à luz*¹²⁰ a humanidade.

Uma outra peça que se relaciona com esta temática é a que se segue, na qual o tecido é muito texturado e a volumetria acentua essa característica. As linhas que se formam visualmente na peça apresentam um percurso regular – verticalmente – mas que é parcialmente modificado pelas saliências de carácter horizontal. O castanho é a cor que domina a peça, com tonalidades conferidas pela própria textura.

¹¹⁹ ROCHA, Pedro – Estação de trem em Zurique ganha escultura de Ernesto Neto [online].

¹²⁰ ROCHA, Pedro – *Op. Cit.* [online].



Fig. 26 – Sem título, 2018. Lã sintética e dracalon, 70x110 cm.

3.2 O útero – a imagem circular

A figura materna é muito importante neste projeto, como é referido em capítulos anteriores. Esta figura assume um papel ativo na criação de um ambiente *fértil* – uma figura criadora. O útero liga-se à metáfora ampla de um espaço de possível criação, um *quarto* de Penélope, um atelier de artista, a *possibilidade*.

O útero, que eu associo à figura materna, que por sua vez associo à figura do artista, adquire uma relevância muito grande também a nível prático. Torna-se, muitas vezes de forma inconsciente, o *fio para a tecelagem*, ou seja, um mote.

A pintura de Miguel Ângelo, no teto da Capela Sistina – *A criação de Adão* – é uma referência neste ponto porque a imagem a que me refiro pode comparar-se àquela que é criada pelo manto de Deus na pintura. Uma espécie de cérebro criativo, ou útero fértil, o *espaço* das ideias. O toque do Criador é o que torna a ideia física – algo comparável ao ventre de Gaia, anteriormente referido. A cor de ambas as formas é o vermelho, conferindo-lhe um lado orgânico, algo visceral.

De referir que o manto pode ser associado à imagem da casa, algo que refiro em capítulos anteriores – por exemplo na importância do manto na obra de Carlo Maratta e Vik Moniz. Portanto, o útero adquire esta carga simbólica de espaço criativo, mas também um espaço positivo. Por positivo entenda-se algo somado/criado e não retirado/destruído.



Fig. 27 – Miguel Ângelo, *A Criação de Adão*, 2018. Fresco, 280x570 cm. Capela Sistina, Roma.

A forma circular relaciona-se com a do útero, além disso simboliza o início da vida – óvulo, ovário, testículos, entre outros exemplos de órgãos que se relacionam com a reprodução, tendo uma forma arredondada.

Sopé é o nome de uma peça que se relaciona com esta temática. A sua forma oval é volumosa e apresenta irregularidades na sua superfície. A tridimensionalidade que a caracteriza é dada também pela textura acentuada. Os materiais, algodão e *dracalon*, são de carácter têxtil, sendo que o primeiro foi endurecido com uma cola artesanal, de forma a criar partes mais côncavas e outras mais convexas. Esse endurecimento criou uma sensação de petrificação no tecido, não tendo visualmente a mesma maleabilidade.

A cor é o azul, numa tonalidade clara, com um padrão muito subtil que o caracteriza. O azul pode ser associado ao sentimento – ser *flor azul*, *ser sentimental*¹²¹ – mas sobretudo à *evasão*¹²², sendo que provoca uma sensação de calma. A sua ligação tanto à água como ao ar confere-lhe *frescura*¹²³. O azul também favorece a *exteriorização*¹²⁴ – talvez pelo facto de ser uma cor de *expansão*¹²⁵.

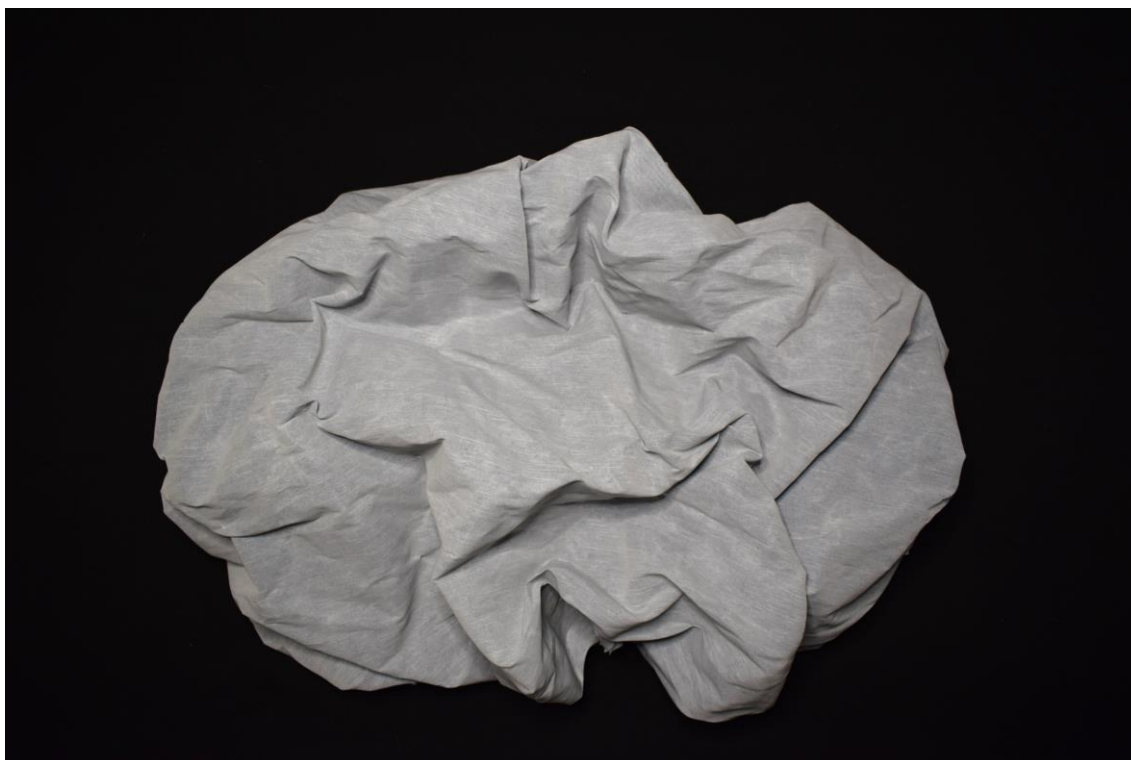


Fig. 28 – *Sopé*, 2018. Algodão e dracalon, 50x80x25 cm.

¹²¹ PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das cores do nosso tempo*, p. 23.

¹²² PASTOUREAU, Michel – *Op. Cit.*, p. 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁴ BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*, p. 90.

¹²⁵ BERESNIAK, Daniel – *Op. Cit.*, p. 90.

Existe neste projeto uma tendência para que os materiais usados sejam vistos como materiais pobres¹²⁶. Essa característica não *empobrece* as temáticas tratadas, tendo como finalidade uma clareza e simplicidade, a meu ver, necessárias às ideias.

A Arte Povera tem algo relacionável com esta particularidade, sendo que a utilização de materiais menos nobres, característica deste tipo de arte, tem como objetivo uma aproximação da arte com o quotidiano – referindo de forma muito simplista. Este quebrar de barreiras é útil na medida em que a arte parte muitas vezes da vida e volta para ela – o criador pensa-a a partir de algo que, de algum modo, vive, transpondo-a ao espectador que, por sua vez, a pensa segundo a sua vida.

Outras obras, que se apresentam como conjunto de três, *Tugúrio I, II e III*. Cada uma é composta apenas por um tecido e endurecida com cola artesanal. Foram realizadas através de moldes diferentes, moldes estes que foram feitos manualmente. A primeira tem mais volumetria que a segunda, sendo que na terceira a textura ganha o papel de relevo.

A sua cor, o castanho, é muito terrena, com simbologias que a ligam à matéria, mas também ao trabalho e à sujidade – é, numa perspetiva pessoal, a cor da expressão: *meter as mãos ao trabalho*. O rosa, que caracteriza uma das esculturas, está menos ligado a esta vertente.

Os relevos têm um carácter orgânico, comparáveis com o leito de um rio ou com órgãos internos – conferindo uma dimensão interior ao exterior da peça. A interioridade é, a nível temático muito importante, pelo recolhimento e intimidade que a criação artística pode exigir, mas também a nível do trabalho prático. Ao interior junta-se a imagem do útero – o interior albergador de vida por definição. Os tecidos são lisos e de espessura fina, de forma a ganharem mais facilmente a textura que é pretendida. Este conjunto de peças aborda também essa questão de algo que cresce ou se mostra através do volume que ocupa, o que acrescenta à obra uma função de invólucro – relacionável com a questão da casa.

¹²⁶ El Anatsui é um escultor que usa materiais tidos como pobres – como é o exemplo das tampas de garrafas, as latas de alimentos, etc. – e transforma-os criando um impacto visual único. A primeira impressão é a de que se está a observar um manto construído a partir de materiais muito dispendiosos, sendo que, quando se observa de perto existe a perceção dos pequenos pedaços metálicos, unidos segundo um processo que evoca a tecelagem. Este é um dos exemplos de artistas que escolhem os materiais menos nobres com uma finalidade temática ou simbólica muito marcante.

Além disso, existe a questão do decalque, que tem implicações diferentes das anteriormente referidas. Isto é, a *marca*¹²⁷ enquanto cicatriz faz também parte destas peças, podendo referir uma ausência, algo que já não está presente.

O *útero* é, aqui, uma imagem que remete para a possibilidade, sendo que o *cheio* e o *vazio*, o *habitado* e o *solitário* coabitam. Cria-se uma espécie de *ciclo* entre estes, como um processo, em que ambas as fases são necessárias – neste caso, à criação artística.

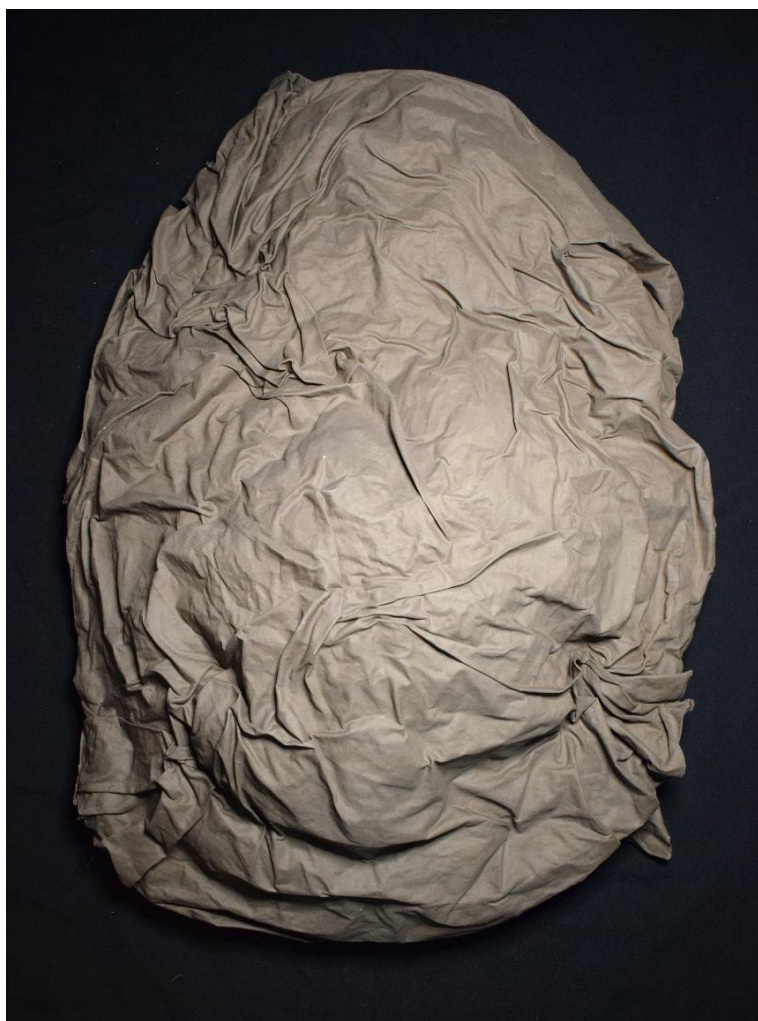


Fig. 29 – *Tugúrio I*, 2018. Algodão, 115x80x20 cm.

¹²⁷ A questão da *marca* – tanto na obra como no artista – do tempo ou de um acontecimento específico é evidente em artistas como Adriano de Sousa Lopes que, como é enviado para a Grande Primeira Guerra, regista as *cicatrices* com que fica do que vive naquele lugar.

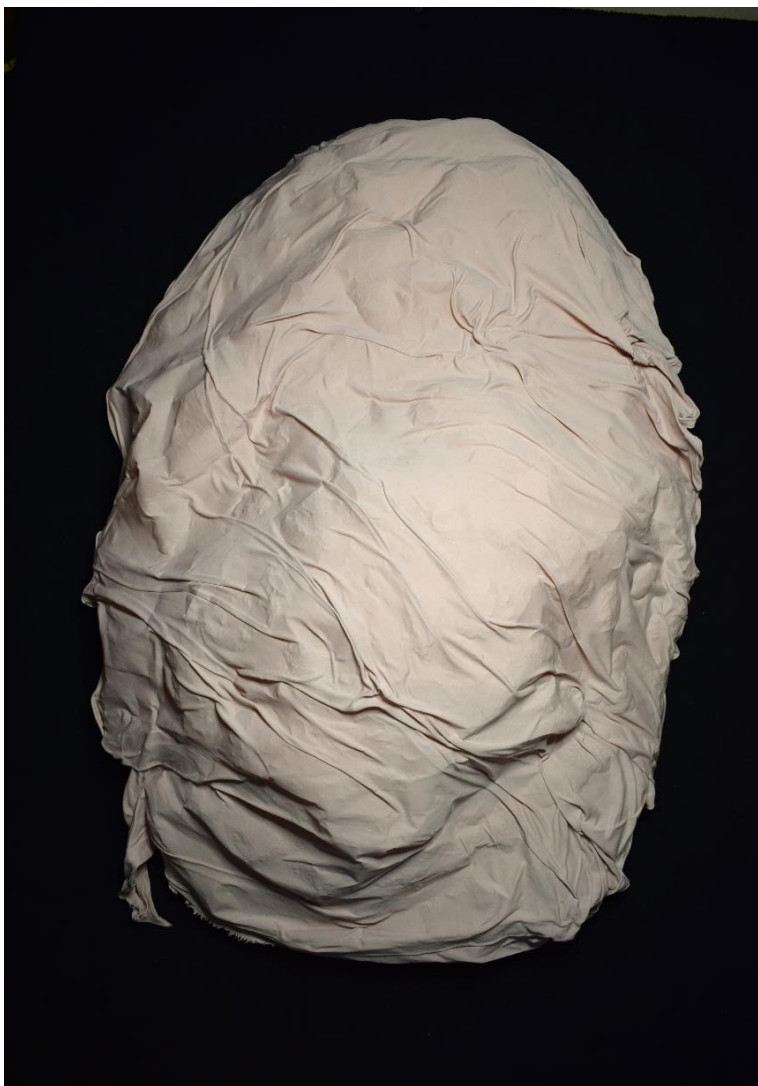


Fig. 30 – *Tugúrio II*, 2018. Algodão, 115x80x15 cm.



Fig. 31 – *Tugúrio II*, (pormenor) 2018. Algodão, 115x80x15 cm.

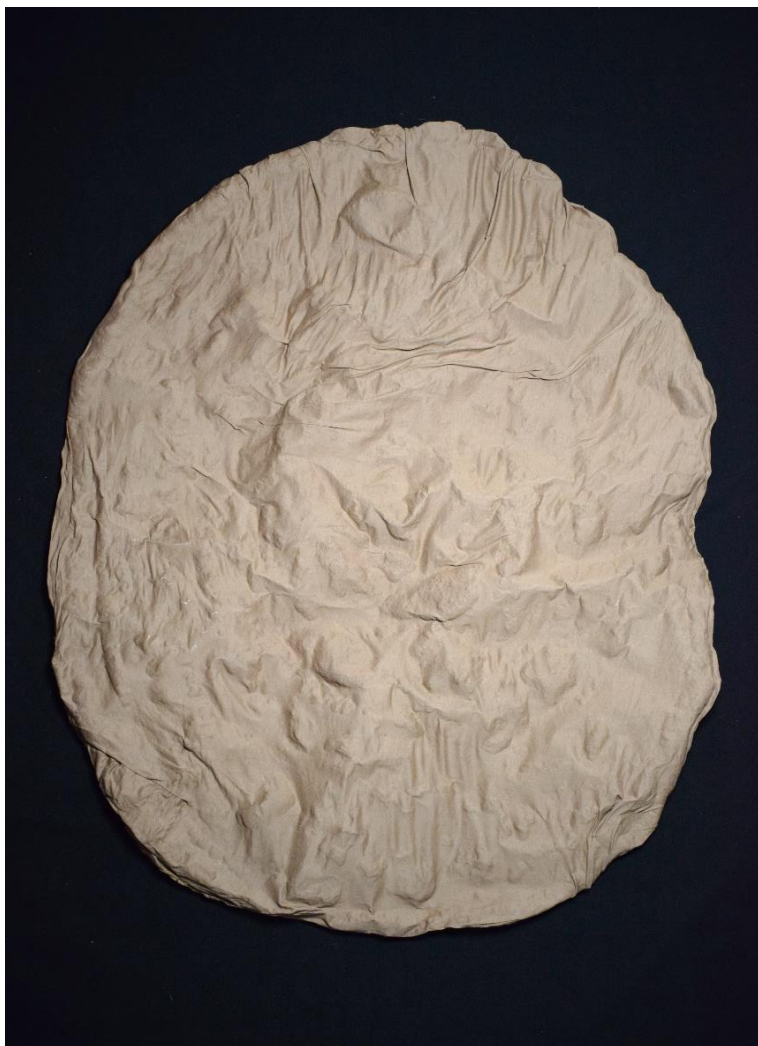


Fig. 32 – *Tugúrio III*, 2018. Algodão, 100x75x2 cm.

Sobre este tema da transição e do útero, a artista Cecilia Vicuña tem uma obra intitulada *Útero de Quipu*. É composta por fios de lã tingida de grandes dimensões, que se encontram suspensos lado a lado formando uma escultura algo cilíndrica.

Os fios têm nós e a sua cor vermelha numa tonalidade escura conferem uma organicidade muito própria. A sua colocação vertical termina com um excedente que se espalha pelo chão onde está colocada a peça, o que por um lado dá uma sensação de *excesso/abundância* e, por outro, lhe acrescenta uma certa passividade na maneira como os fios se *deixam cair* de forma inerte.

A artista refere que *a obra é um cordão umbilical unido ao cosmos para reorientar a humanidade*¹²⁸ e realiza também uma performance que tem como objetivo essa mudança do ser humano e a criação de um presente diferente. A artista diz ainda que o seu trabalho trata do tema do *amor e do cuidado uns pelos outros*¹²⁹.

O útero nesta artista adquire um papel de espaço *Mãe*, de onde advêm sentimentos e valores a *passar*. Existe também uma ideia de *caminho*¹³⁰ a percorrer num tempo, que tem como início um singular e como finalidade um plural.

A cor vermelha nesta tonalidade forte relembra o motivo pelo qual existiam sociedades matriarcais – a perda de sangue como uma dádiva, associada à criação, algo já referido no tema da mãe.



Fig. 33 e 34 – Cecilia Vicuña, *Útero de Quipu*, 2017. Lã, dimensões variadas. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Atenas.

¹²⁸ ALBUQUERQUE, Carlos – *Artista chilena denuncia la violencia y llama a una revolución* [online].

¹²⁹ ALBUQUERQUE, Carlos – *Op. Cit.* [online].

¹³⁰ *Ibid.* [online].

Muitos artistas tratam o tema da imagem circular, entre eles Richard Long, com a peça *Whitechapel Slate Circle*, composta apenas por ardósia, com 457,2 cm de diâmetro. A obra insere-se num contexto de procura das *respostas* artísticas na natureza. O autor apresenta os elementos como a própria obra de arte, trazendo-os para a galeria. A caminhada é, para ele, uma forma não só de criar obras como de as *encontrar*¹³¹.



Fig. 35 – Richard Long, *Whitechapel Slate Circle*, 1981. Ardósia, 457,2x457,2 cm. Art Gallery, Londres.

No caso desta obra, a ardósia é um pedaço do local que parece querer representá-lo todo, ou seja, adquire uma função metonímica¹³². O artista escolhe as *peças* que considera que melhor representam o *local*¹³³, tornando-se nele. Mas não as deixa como as encontrou, fecha-as num círculo, forma pouco natural.

Nesta peça o artista escolhe o suporte, mantendo-o na sua *posição* natural – o chão – mas adquire outra *organização*. Neste ato compositivo existe a criação daquilo que é a obra artística, baseada na natureza do próprio suporte. Este *respeito* pelo material, a meu ver, engrandece-o, tornando-se ele mesmo a obra – e não apenas um meio. É um símbolo da harmonia e comunhão do homem com a natureza que Richard Long defende.

¹³¹ DUBY, Georges – *Sculpture, from antiquity to the present day*, p. 1118.

¹³² Função metonímica é quando a parte se refere ao todo.

¹³³ DUBY, Georges – *Op. Cit.*, p. 1118.

Esta ideia do suporte enquanto criação de obra, que leva a uma não agressão do material, é muito importante no meu projeto artístico. Andy Goldsworthy, Robert Smithson, Nils-Udo, Antony Gormley, Richard Shilling são alguns dos artistas que partilham desta *ideia*. Contudo, no meu projeto a natureza enquanto elemento *participa* de forma abstrata, já que os materiais não são parte de um lugar natural, mas sim um produto manufaturado.

De referir ainda que, no meu projeto, este *respeito* pelo material parte também da crença de que a obra contém em si um pouco do que é o próprio criador, portanto uma agressão à mesma seria uma agressão ao criador.

A imagem circular, apesar de não natural, representa o *todo* que é a natureza – a imagem que *contém*. Tanto o útero como a casa se relacionam com esta imagem, indissociável da figura do criador, da mãe e da mulher – assim como a Grande Mãe, símbolo fértil da natureza.

Recanto é o título de uma peça que explora a ideia de espaço *protetor*. A sua forma é arredondada e tridimensional, apresentando uma concavidade no centro.



Fig. 36 – *Recanto*, 2018. Algodão e dracalon, 60x70x35 cm.



Fig. 37 – *Recanto*, (pormenor) 2018. Algodão e dracalon, 60x70x35 cm.

3.3 O interno/interior

O interior é aquilo que é contido, mas também a parte interna do *invólucro*. Este último capítulo trata do que está dentro, do que é protegido, cuja importância se deve ao facto de ser algo frágil e de grande intimidade. A casa, o quarto, o atelier e o útero fazem também parte deste *interior*. O lugar da *formação* do objeto é muitas vezes representado pelo próprio objeto – apelando novamente à ideia de metonímia. O espaço de *dentro* é o início da possibilidade da criação. No processo a harmonia e o *silêncio* são importantes – como uma tentativa para a *não agressão*.

Realizei uma peça bidimensional que é composta por dois tipos de tecido, sendo que as técnicas utilizadas foram o tingimento e a costura. O tecido mais claro, é sintético, maleável e frio, enquanto que o segundo – e em menor quantidade – é natural, áspero e quente.

A peça é formada por uma espécie de painel e fica ligeiramente afastada da parede. Além disso é caracterizada por um padrão marcado por tinta acrílica. As formas desse padrão relembram de forma abstrata o leito de um rio ou cicatrizes. Existe também a questão do relevo – que neste caso é pintado – e que remete para uma ideia de *marca*¹³⁴.

Esta questão do que fica tem a ver com uma reflexão interior, ou seja, uma modificação depois de algo ter acontecido, que neste caso será a criação artística. Assim, tento explorar um conceito de mudança no tempo, à medida que algo é criado. E essa criação é também fruto dessa alteração. Cada objeto criado muda o *invólucro*.

O rosa está presente numa tonalidade clara, numa vertente mais ligada a um estado de pureza ou ingenuidade ligado à infância, mas também de um amor *matizado de constância, de moderação*¹³⁵. O castanho tem uma tonalidade escura, alaranjada em certos pontos. A sua materialidade confere-lhe um aspeto duro, grosseiro, contrapondo o claro e leve do rosa.

¹³⁴ Richard Long, com a fotografia *Walking a Line in Peru* alude para uma ideia de percurso. O registo trata o que fica desse percurso, sendo ele mesmo o fazer da obra. A ideia de marca pelo passar do tempo torna-se fulcral.

¹³⁵ BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*, p. 35.



Fig. 38 – Sem título, 2018. Tecido sintético e lã, 100x150 cm.

O espaço dessa criação – que intitulei de quarto – é algo de íntimo e que requer uma interiorização, sendo que ocorre uma alteração desse mesmo espaço, no processo de criação.

Uma das peças que iniciou a exploração do *interior* é a intitulada *Interno*, uma peça têxtil de 50 x 95cm, em feltro cinza. A cor remete para uma neutralidade, ou não agressividade, que se relaciona com o elemento natural do nevoeiro. Este elemento encontra-se de forma muito marcante dos filmes de Andrei Tarkovsky, anteriormente abordados no capítulo *A Casa*. É composta por um único tecido, lã sintética, é denso e aparenta quente. A horizontalidade é predominante – característica mais feminina, que se opõe às simbologias masculinas verticais (como é o caso dos obeliscos). A sua forma retangular é interpelada por formas aglomeradas e que podem remeter para a ideia de tubo ou órgão, dado o seu carácter orgânico. A ideia de *não pertença* é evidente – visto que a volumetria se destaca da estrutura tendencialmente bidimensional – apesar de existir uma unidade geral, intensificada pelo facto de ser usado um só tecido. A ideia de *micro-cosmos* é aqui evocada, remetendo a importância da peça para a relação entre os elementos.

Existe a exploração de uma *ambiência*¹³⁶ interna, apresentada ao exterior. O *pedaço* desse interior torna-se o todo, na medida em que o representa. A nível compositivo existe um desequilíbrio do lado direito, onde se concentram as formas cilíndricas. Estas últimas têm um carácter muito orgânico, assemelhando-se a um animal invertebrado.



Fig. 39 – *Interno*, 2017. Feltro e cola quente, 50x95 cm.

Outra peça referente a esta temática intitula-se *Entre-pano*, composta por vários elementos que formam um todo muito orgânico, mas visualmente homogéneo. É a sua organicidade que a remete para algo de visceral, característica que se relaciona com uma interioridade física do ser humano. A sua forma irregular, mas arredondada, é preenchida por finas tiras de tecido.

¹³⁶ Caspar David Friedrich é um pintor que explora as ambiências na paisagem. A pintura *Monge à Beira-mar* é um exemplo dessa exploração em que o personagem adquire um papel secundário e a paisagem, trabalhada através de camadas de neblina, tem uma dimensão colossal.

Estas tiras são coladas umas às outras de forma a criar ligeiras direções ou movimentos dentro da composição. A cor, rosa claro, confere-lhe uma personalidade feminina, indo de encontro à sua forma sinuosa. O tecido é de uma textura muito pronunciada – feltro – transparente em certos pontos, criando várias intensidades.

Este tipo de *interior* caracteriza-se por uma ideia de movimento, mudança ou até alteração. O fazer da peça intensifica isso mesmo, já que é perceptível a morosidade do gesto e a sinuosidade que o mesmo requer.

A cor, o rosa, está associada ao *saber*, à *beleza* e à *regeneração*¹³⁷ – esta última está na origem do costume que consiste *em colocar rosas nos túmulos*¹³⁸. A regeneração e a mudança têm particular importância na peça, relacionando-se tanto com o movimento das tiras como pela sua ligação visual aos órgãos.



Fig. 40 – *Entre-pano*, 2017. Feltro e cola quente, 80x85 cm.

¹³⁷ BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*, p. 36.

¹³⁸ BERESNIAK, Daniel – *Op. Cit.*, p. 25.

Uma artista – referida anteriormente – que trata o visceral como algo externo é Louise Bourgeois. A peça *Clutching* é uma escultura em bronze composta por formas sinuosas que remetem para órgãos ou mãos que se enlaçam. A forma como eles se unem ou relacionam é o que torna a peça dinâmica. É uma escultura que remete também para algo de grotesco ou repulsivo pela crueza com que as formas nos são apresentadas. Parece haver uma noção de algo que se acumula ou atrapalha, opondo-se à peça que apresento anteriormente, em que as linhas seguem um caminho visível ou um tanto mais ordenado lado-a-lado.

A artista trabalha muito com aquilo que a *compõe*, as suas memórias e a sua interpretação delas. Esta escultura apresenta-se entre o *abstrato e a verosímil corporalidade*¹³⁹, aproximando-se muito daquilo que é uma memória de infância. A artista trabalha constantemente naquilo que são as *emoções mais primárias e universais no ser humano*¹⁴⁰.



Fig. 41 – Louise Bourgeois, *Clutching*, 1962. Bronze, 30,4x33x30,4 cm. Nova Iorque.

¹³⁹ [s.n.] – Louise Bourgeois: *Clutching Hands*, [online].

¹⁴⁰ [s.n.] – *Op. Cit.*, [online].

Cao Hui é um artista que confere um lado muito corpóreo aos objetos que cria, partindo de um objeto real. O caso da poltrona é muito particular. É feita de resina, simulando órgãos internos, de um realismo perturbador. Além de parecer que *rebenta pelas costuras*, o rasgo que apresenta no centro liberta o seu interior, que cai sobre o assento – as vísceras tinham um grande poder mágico para os Egípcios¹⁴¹.

Esse mesmo rasgo é de grande profundidade, acentuando a brutalidade da cena, assim como a dimensão interna do objeto. Os cortes não remetem tanto para o sofrimento, mas a imagem criada é de uma certa passividade. As pregas de *pele* parecem inertes perante aquilo que *aconteceu*.

Existem vestígios de um passado recente, algo que aconteceu e não nos foi dado a conhecer. Parece a cena de um crime, mas a parte fulcral para este projeto são os cortes, que deixam perceber um interior inesperado e muito complexo. A dimensão interna¹⁴² é, neste caso, surpreendente – em especial pela referência a um objeto inanimado.

No caso da peça de Bourgeois, a presença do corpo e a relação entre as formas são muito mais intensas, sendo que é um interior mais psicológico que tem maior relevância. Na de Hui, é o corpo, a fisicalidade, que prevalece.

A cor assemelha-se à da pele, pelo padrão subtil que remete para os vasos sanguíneos, mas também por contraste com o interior – a associação torna-se óbvia pela semelhança a um corpo.

¹⁴¹ CHAVALIER, Jean – *Dicionário dos símbolos*, p. 378.

¹⁴² Relativo a este tema e, em especial, à obra de Cao Hui, a artista brasileira Adriana Varejão cria uma série de obras onde este interior visceral está muito presente. As peças assemelham-se a *paredes vivas*, às quais lhe foi arrancada a *pele* – exemplo disso: *Linda do Rosário*, 2004.



Fig. 42 – Cao Hui, *A Poltrona*, 2008. Resina e fibra, 98 x 106 x 108 cm. China.

Uma outra peça da minha autoria tem por título *Encíclica*. Esta é maioritariamente cinza, com reflexos rosa. O primeiro tecido tem uma textura muito delicada e, apesar da cor neutra, torna-se quente, não só pelo tipo de material, mas também pelo facto de ser translúcido e deixar ver o rosa que se encontra por baixo. Este último é um tom quente, cujo material que o detém apresenta uma textura muito acentuada – tratando-se de lã sintética.

A sua forma é espiralada¹⁴³ e algo irregular. A sobreposição dos tecidos cria um efeito semelhante ao da pele sobre os músculos, existe uma *contaminação* da cor mais ou menos intensa, consoante o acumular dos tecidos.

As pregas mais exteriores são finas, conferindo uma textilidade que se assemelha ao efeito da água sobre o tecido. O interior – a rosa – é a parte mais importante, em que a *pele* – a cinza – serve um pouco como proteção.

¹⁴³ Robert Smithson realiza uma obra intitulada *Spiral Jetty*, composta por pedras basálticas em forma espiralada. É uma peça efêmera, destruindo-se de forma natural com o passar do tempo. Sobre a espiral Vladimir Nabokov refere que: *a espiral é um círculo espiritualizado*. Informação disponível no blog de Cristina de Carli, publicação de 19-02-2013, consultado a 22-09-2018. Disponível em <http://decarlicris.blogspot.com/2013/02/spiral-jetty-robert-smithson.html>



Fig. 43 – *Encíclica*, 2017. Lã e algodão, 70x90 cm.

A peça que se segue apresenta uma forma espiralada e intitula-se *Ser-casa*. O tecido exterior é translúcido, permitindo ver o que se encontra por dentro. Além disso, essa característica confere ao tecido uma textura comparável ao leito de um rio – isto porque as dobras lembram os sulcos produzidos pela passagem da água.



Fig. 44 – *Ser-casa*, 2017. Tecidos variados, 160x160x20 cm.

Conclusão

A criação, segundo uma visão pessoal, requer um espaço, um tempo e um ser. Neste documento a reflexão sobre o espaço iniciou-se com o quarto de Penélope, sendo ela o ser que protagoniza a figura do criador. O *tempo* decorre da necessidade de criar, gerando o *processo* necessário. Penélope vive o quarto como atelier e o facto de desmanchar o trabalho sem ninguém saber demonstra intimidade e privacidade.

A interioridade necessária à criação torna o lugar íntimo e relacionável com a dimensão da casa e, mais concretamente, com o quarto. Este espaço interfere com a pessoa que o habita, da mesma forma que o habitante influencia o espaço habitado. Esta mútua influência confere ao espaço características humanas. Bachelard refere-se à casa como se ela própria fosse uma *mãe*. Além disso é, muitas vezes, no espaço íntimo da casa que se dá a formação da identidade do ser humano e, pela carga emocional que adquire, é sobre esta que se geram algumas das memórias mais importantes.

O quarto é um espaço que foi associado à mulher durante muitos séculos, tanto pelas tarefas domésticas que lhe eram atribuídas como pelo facto de esta ser confinada a espaços internos. O passado que antecede a figura feminina confere-lhe uma herança histórica com coisas positivas e negativas. Entre as primeiras encontram-se os *labores femininos*, assim como uma certa agilidade nas relações e no *cuidado*. Ao quarto, espaço de maior intimidade, Virgínia Woolf atribui uma dimensão de atelier, onde as mulheres podem criar sem constrangimento.

A mulher relaciona-se historicamente com a domesticidade. Esta torna-se uma outra forma de criação na qual a intimidade detém uma grande importância e o têxtil tem uma presença muito significativa. A feminilidade pode associar-se a um *tempo do fazer*, que favorece um tipo de arte muito particular, como é o exemplo da arte têxtil.

A figura da mãe é muito importante neste tipo de criação, já que confere, através da analogia mãe-artista, uma dimensão *somativa*. Isto é, criar torna-se um ato de doação que acrescenta algo em vez de retirar. Existe também uma ideia de passagem de conhecimento, associada a esta figura, que se relaciona com uma passagem do tempo – novamente ligada à arte têxtil.

A figura que simboliza a fertilidade e que permite a criação adquire uma dimensão sagrada – muitas vezes em agradecimento ao que é recebido, outras pela dependência dessa dádiva. A mãe, a mulher e o artista ligam-se à simbologia sacra do ato de criar. A proteção e o tempo concedido para tal tornam possível a existência do objeto artístico. A passagem do não ser ao ser é uma capacidade atribuída ao divino: *E Deus disse: Haja luz; e houve luz*¹⁴⁴.

O têxtil trata muito do que são as relações – historicamente os serões femininos eram ocupados por atividades de carácter têxtil em que as mulheres das diferentes gerações se juntavam a conversar e a partilhar as técnicas que conheciam. A figura principal deste tipo de arte é a mulher sendo que passa de geração para geração como uma aprendizagem algo feminina. Privilegia o processo e requer um *tempo do fazer* que varia segundo o detalhe e o tamanho das peças. A teia e a trata são, a nível pessoal, uma metáfora muito completa do que é a criação: um conjunto de *acontecimentos* que se entrelaçam e formam um todo.

Esse todo é contido numa imagem, um *micro-cosmos*, que se relaciona com a forma circular. Tanto o círculo como a forma ovoide tornam-se símbolos de um *útero* algo universal, o espaço de onde nasce *tudo*, um espaço de possibilidades. O início está contido neste espaço, mas mais relevante que isso é o processo, a ideia de mudança e até mesmo passagem.

Neste espaço *infinito* existe a possibilidade da criação e esta possui características *internas*. É algo que vem de dentro – tanto do criador como do espaço habitado – e que contém elementos muitos orgânicos. A doação, durante o processo moroso que caracteriza a arte têxtil, permite que o interior se torne exterior, sem perder a sua intimidade. Dá-se um processo somativo que confere à *doação* uma *não perda*. Isto é, na transferência algo é ganho e também perdido, neste tipo de relação, o que é transferido não é perdido. Assim aquele que cria pode ser comparado ao divino, já que possui a possibilidade infinita da criação.

¹⁴⁴ A BÍBLIA SAGRADA, Ge 1, 3.

Esta relação da mulher ao divino pode ser pensada através de inúmeras religiões. Desde a pré-história existem registros desta devoção ao sagrado feminino. Gaia é também uma figura feminina com capacidades divinas de doação, a explorar num futuro projeto. Além disso, mesmo nas religiões patriarcais, existe uma dimensão feminina muito forte – como é o exemplo da Virgem Maria no catolicismo.

Apesar da existência de inúmeras entidades femininas sagradas, muitos dos rituais estão vedados às mulheres, em religiões como o Judaísmo ou o Hinduísmo e até mesmo o Catolicismo. Ao longo dos séculos é possível encontrar exemplos de mulheres pioneiras nestes temas, mas cada vez mais é reconhecida a importância da presença do feminino¹⁴⁵.

A obra de arte nasce num espaço influenciado pelo criador que usa as suas características femininas para o fazer. A mãe, figura criadora, usa o que é – uma mulher – e o que tem como *solução*, assim como o artista o faz com a obra de arte.

Em modo de conclusão, creio que a criação pode advir de um espaço feminino, positivo e íntimo, em que a mulher adquire um papel principal. A figura da mãe e do artista são comparáveis, tanto pela sua capacidade criadora como pela ligação ao divino. A criação é, neste caso, a doação do próprio ser.

¹⁴⁵ KLEIN, Emma – O papel feminino nas religiões [online].

Bibliografia

A BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Difusora Bíblica, 2002.

ABREU, Maria Zina Gonçalves de – *O sagrado feminino: da pré-história à idade média*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

ARIÈS, Philippe – *História da Vida Privada*. Porto: Editora Afrontamento, 1990.

BACHELARD, Gaston - *A poética do espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

BERESNIAK, Daniel – *O fantástico mundo das cores*. Lisboa: Pergaminho, 1996.

BERNADAC, Marie-Laure – *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 1996.

BRADLEY, Paula – *Miriam Schapiro: a transformação feminista de uma artista avant-garde*. Carolina do Norte: Universidade da Carolina do Norte, 1983.

CANDEIAS, Ana Filipa – *Ana Vieira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CARDOSO, Amália – *O artista como o eternamente jovem*. Lisboa, 2009.

CHAVALIER, Jean – *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

DUBY, Georges – *Sculpture, from antiquity to the present day*. Hohenzollernring: Taschen, 2015.

UCHER, Robert – *Características dos Estilos*. São Paulo: Editora Martins Fontes Editora, 2001.

ELIADE, Mircea – *O sagrado e o profano*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

Frigidaire - Edizione Pericolosa: Andrei Tarkovsky. Irena Brežná. Nº 38 (jan. 1984) Milão: Primo Carnera, 1984.

GRIMAL, Pierre – *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel, 1992.

HERKENHOFF, Paulo – *Louise Bourgeois*. Londres: Phaidon, 2003.

JUNG, Carl – *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

– *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

KAPOOR, Anish – *Anish Kapoor*. Madrid: Turner, 2010.

PARFAIT, Françoise – *La Instalación en la Colección*. Barcelona, 2006.

PASTOUREAU, Michel – *Dicionário das cores do nosso tempo*. Lisboa: Estampa, 1993.

RECKITT, Helena – *Art and feminism*. Londres, Phadon, 2001.

ROSEIRO, Lara – *Femmage e heranças do labor feminino*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2014. Tese de Mestrado em Pintura orientada pela Professora Isabel Sabino.

SABINO, Isabel (coord.) – *Com ou sem tintas: composição, ainda?*. Lisboa: CIEBA-FBAUL, 2013.

SERRA, Rui – *Vox Dei: Metáfora(s) da Espiritualidade*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2013. Tese de Doutoramento em Pintura orientada pela professora Isabel Sabino.

SILVANO, Filomena – *Antropologia do espaço*. Lisboa: Documenta, 2017.

TARKOVSKY, Andrei – *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Editora Martins Fontes 2011.

WOOLF, Virginia – *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

Sites e filmes

[s.n.] Louise Bourgeois: Clutching Hands [online] [s.d.]. [Consult. 31-08-2018] disponível em <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-auction-n09858/lot.40.html>

ALMESTADTER, J. Nils-Udo: O criador de um Mundo de “Potenciais Utopias”!. [online] [01-06-2015]. [Consult. 07-05-2018] Disponível em: <https://artefotografiadeiasemarmotas.blogspot.pt/2013/07/nils-udo-um-criador-de-um-mundo-de.html>

ALBUQUERQUE, Carlos – Artista chilena denuncia la violencia y llama a una revolución [online] [27-06-2017]. [Consult. 22-08-2018] disponível em <https://www.dw.com/es/artista-chilena-denuncia-la-violencia-y-llama-a-una-revoluci%C3%B3n/a-39429334>

BORGES, Jorge – Gaia Cultura: O mito de Gaia [online] [09-09-2009]. [Consult. 22-06-2018] disponível em <https://movimentoculturalgaia.wordpress.com/2009/09/09/o-mito-de-gaia/>

Crespo, Nuno – Na cabeça de Rui Sanches. *Público* [online] [17-11-2011]. [Consult. 17-02-2018] disponível em <https://www.publico.pt/2011/11/17/culturaipsilon/noticia/na-cabeca-de-rui-sanches--296933>

GIBSON, Mel – *A Paixão de Cristo* [Registo vídeo]. Estados Unidos da América 2004. Registo a cor, sonoro, 126 min.

KAPOOR, Anish – *James T. Demetrian Lecture – Anish Kapoor* [Registo vídeo]. Washinton: Museu Hirshhorn, 2015. Registo a cor, sonoro, 99 min.

KLEIN, Emma – O papel feminino nas religiões. *Dom total* [online] [16-08-2013]. [Consult. 19-08-2018] disponível em <http://domtotal.com/noticia.php?notId=654270>

PASOLINI, Pier Paolo – *Medeia* [Registo vídeo]. Itália, 1969. Registo a cor, sonoro 148 min.

ROCHA, Pedro – Estação de trem em Zurique ganha escultura de Ernesto Neto. *Estadão* [online] [11-07-2018]. [Consult. 16-07-2018] disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,estacao-de-trem-em-zurique-ganha-escultura-de-ernesto-neto,70002397396>

SCHULZE, Martin – Scale of Anish Kapoor's sculpture is frighteningly extraordinary [online] [04-28-2017]. [Consult. 07-06-2018] disponível em <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-dismemberment/>

SEQUEIRA, Laura – Ana Vidigal. *Duplo espaço, gosto de ateliers de artistas* [online] [19-05-2016]. [Consult. 17-02-2018] disponível em <http://duploespaco.blogspot.com/2016/05/ana-vidigal.html>

TARKOVSKY – Andrei, *Andrei Rublev* [Registo vídeo]. Rússia 1966. Registo a preto e branco e a cor, sonoro, 185 min.

Índice de Imagens

Fig. 1 – Jonh Waterhouse, *Penélope e os pretendentes*, 1912. Óleo s/ tela, 130 x 188cm. Aberdeen Art Gallery & Museums, Aberdeen. Disponível em <https://pt.wahooart.com/@/8BWTHD-John-William-Waterhouse-Pen%C3%A9lope-e-os-pretendentes>

Fig. 2 - Dora Wheeler, *Penelope desfiando o seu trabalho à noite*, 1886. Tecelagem, 114,3 x 172,7 cm. The Met, Nova York. Disponível em <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.230/>

Fig. 3 – Tatiana Blass, *Penelope*, 2011. Tecelagem, 14 metros, sendo que a instalação tem dimensões variadas. Capela do Morumbi, São Paulo. Disponível em <https://design-milk.com/penelope-by-tatiana-blass/>

Fig. 4 - Nils-Udo, *Clemson Clay* 1978, arbustos, pedras, galhos e terra. Cidade de Lüneburg Heat, na Alemanha. Disponível em <https://theartstack.com/artist/nils-udo/clemson-clay-nest-sout>

Fig. 5 - Ernesto Neto, *Nave Útero Capela II*, 2013, tule, tudo de poliamida, alumínio, bolas de espuma de estireno, bolas de borracha, bolas de polipropileno e areia 600 x 1568 x 1275 cm. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/02/escultor-ernesto-neto-ganha-retrospectiva-no-guggenheim-de-bilbao-4420140.html>

Fig. 6 - Mario Merz, *8-5-3*, 1985, tubos de metal, vidro, tubos néon, galhos e braçadeiras. Diâmetro de cada: 800 cm, 500 cm, 300 cm. Disponível em <https://highlandscurrent.org/2016/09/23/private-art-museum-to-open-in-cold-spring/>

Fig. 7 – Andrei Tarkovsky, *Nostalgia*. Itália: Giuseppe Lanci, 1983. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0086022/>

Fig. 8 – Louise Bourgeois, *Quarto vermelho (pais)*, 1994, madeira, metal, borracha, tecido, mármore, vidro e espelho, 247,7 x 426,7 x 424,2 cm. Madrid. Disponível em <https://fissuraa.wordpress.com/2012/03/09/louise-bourgeois-desejos/>

Fig. 9 – Van Gogh, *Quarto em Arles*, 1888, pintura a óleo, 72 x 90 cm. Museu Van Gogh, Amsterdão. Disponível em <http://artenarede.com.br/blog/index.php/o-quarto-em-arles-de-vincent-van-gogh/>

Fig. 10 – Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966. Disponível em <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/duchamp-man-ray-picabia/explore-exhibition/room-12-eroticism>

Fig. 11 – Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-work-hold-one-final-secret>

Fig. 12 – Eva Hesse, *Metronomic Irregularity I*, 1996. Disponível em <https://theartstack.com/artist/eva-hesse-1966/metronomic-irregularity>

Fig. 13 - Eva Hesse, *Graham smart*. Disponível em <https://www.pinterest.pt/pin/145804106664460494/?lp=true>

Fig. 14 - Anish Kapoor, *Eyes turned inward*, 1993. Fibra de vidro e pigmento, Coleção Berardo, Lisboa. Disponível em <http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/565>

Fig. 15 – Andrei Tarkovsky, *Andrei Rublev*. Rússia: Vadim Yusov, 1966. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0060107/>

Fig. 16 - Louise Bourgeois, *Spider*, 1995. Bronze e aço, Museu de Arte Moderna da Vila de Paris. Fotografia da minha autoria.

Fig. 17 - Carlo Maratta, *Natività*, 1650. Afresco, San Giuseppe dei Falegnami, Roma. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Maratta_-_nativit%C3%A0.jpg

Fig. 18 - Vik Muniz, *A mãe e as crianças*, 2011. Fotografia digital, Rio de Janeiro. Disponível em <http://aquatru.blogspot.com/2016/02/imagens-do-lixo.html>

Fig. 19 - Piet Mondrian, *Evolução*, 1910-1911. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_\(Mondrian\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_(Mondrian))

Fig. 20 – *In-side*, 2018. Arame e lã sintética, 45x45x40 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 21 – *In-side*, pormenor, 2018. Arame e lã sintética, 45x45x40 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 22 – Anish Kapoor, *Dismemberment*, 2009. Tudo de aço e tecido tencionado, 2500x800x8500. Nova Zelândia. Disponível em <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-dismemberment/>

Fig. 23 – *Cevado*, 2018. Arame e lã sintética, 105x72x2 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 24 – *Baluarte*, 2018. Arame, 110x76x15 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 25 – Ernesto Neto, *GaiaMothersTree*, 2018. Algodão, dimensões variadas. Zurique, Suíça. Disponível em <https://www.newlyswissed.com/gaiamothertree-ernesto-neto-zurich/>

Fig. 26 – Sem título, 2018. Lã sintética e dracalon, 70x110 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 27 – Miguel Ângelo, *A Criação de Adão*, 2018. Fresco, 280x570 cm. Capela Sistina, Roma. Disponível em <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>

Fig. 28 – *Sopé*, 2018. Algodão e dracalon, 50x80x25 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 29 – *Tugúrio I*, 2018. Algodão, 115x80x20 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 30 – *Tugúrio II*, 2018. Algodão, 115x80x15 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 31 – *Tugúrio II*, (pormenor) 2018. Algodão, 115x80x15 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 32 – *Tugúrio III*, 2018. Algodão, 100x75x2 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 33 – Cecilia Vicuña, *Útero de Quipu*, 2017. Lã, dimensões variadas. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Atenas. Disponível em <https://www.pinterest.pt/pin/331507222563388608/?lp=true>

Fig. 34 – Cecilia Vicuña, *Útero de Quipu*, 2017. Lã, dimensões variadas. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Atenas. Disponível em https://www.brooklynmuseum.org/calendar/event/performance_cecilia_vicuna_september_2018

Fig. 35 – Richard Long, *Whitechapel Slate Circle*, 1981. Ardósia, 457,2x457,2 cm. Art Gallery, Londres. Disponível em <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/whitechapcirc.html>

Fig. 36 – *Recanto*, 2018. Algodão e dracalon, 60x70x35 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 37 – *Recanto*, (pormenor) 2018. Algodão e dracalon, 60x70x35 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 38 – Sem título, 2018. Tecido sintético e lã, 100x150 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 39 – *Interno*, 2017. Feltro e cola quente, 50x95 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 40 – *Entre-pano*, 2017. Feltro e cola quente, 80x85 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 41 – Louise Bourgeois, *Clutching*, 1962. Bronze, 30,4x33x30,4 cm. Nova Iorque. Disponível em <https://www.diaart.org/collection/collection/bourgeois-louise-clutching-1962-1-2007-009>

Fig. 42 – Cao Hui, *A Poltrona*, 2008. Resina e fibra, 98 x 106 x 108 cm. China. Disponível em <http://cultcultura.com.br/arte-e-entretenimento/artesvisuais/cao-hui-visual-temperature/>

Fig. 43 – *Encíclica*, 2017. Lã e algodão, 70x90 cm. Fotografia da minha autoria.

Fig. 44 – *Ser-casa*, 2017. Tecidos variados, 160x160x20 cm. Fotografia da minha autoria.